

VASILE ILIUT

DE LA WAGNER



LA CONTEMPORANI

VOLUMUL V

*Foștilor, actualilor și viitorilor mei studenți,
spre o cât mai profundă înțelegere a muzicii noi.*

CUPRINS

| | |
|--|----|
| CUPRINS | 7 |
| CULTURI MUZICALE NAȚIONALE ETEROGENE | 11 |
| 1. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ FRANCEZĂ | 11 |
| - ERIK SATIE | 13 |
| - „GRUPUL CELOR ȘASE” | 19 |
| - ARTHUR HONEGGER | 21 |
| Creația | 23 |
| - Creația vocală și instrumentală și de cameră | 23 |
| - Creația simfonică și concertantă | 26 |
| - Creația vocal-simfonică și de scenă | 33 |
| - Particularități stilistice | 41 |
| - DARIUS MILHAUD | 43 |
| Creația | 45 |
| - Melodii pentru voce și pian | 45 |
| - Muzica instrumentală de cameră | 48 |
| - Creația simfonică și concertantă | 52 |
| - Creația pentru scenă | 56 |
| - Muzica vocal-simfonică | 62 |
| - Particularități stilistice | 62 |
| - FRANCIS POULENC | 64 |
| Creația | 65 |
| - Muzica vocală și instrumentală | 65 |
| - Pentru pian | 67 |
| - Creația simfonică și concertantă | 69 |
| - Creația de scenă | 70 |
| - Particularități stilistice | 72 |
| - „TÂNARA FRANȚA” | 73 |
| - ANDRÉ JOLIVET | 75 |
| Creația | 76 |
| - Particularități stilistice | 81 |
| - OLIVIER MESSIAEN | 83 |
| - Technique de mon langage musicale | 85 |
| Creația | 88 |
| - Quatour pour la fin du Temps | 92 |
| - Visions de l'Amen | 92 |
| - Vingt regards sur l'Enfant Jésus | 93 |
| - Harawi, Chant d'amour et de mort | 94 |
| - Turangalîla | 95 |

| | |
|---|------------|
| - Cantejodjaya | 96 |
| - Quatre études de Rythm | 98 |
| - Catalogue d'Oiseaux | 104 |
| - Chronochromie | 104 |
| - Des Canyons aus Étoiles | 106 |
| - Particularități stilistice | 108 |
| - EDGAR VARÈSE | 110 |
| Creația | 112 |
| - Particularități stilistice | 117 |
| - PIERRE BOULEZ | 118 |
| Creația | 120 |
| - Particularități stilistice | 126 |
| - Lista principalelor lucrări ale compozitorilor francezi reprezentativi din secolul XX | 128 |
| - Bibliografie selectivă | 142 |
| 2. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ GERMANĂ | 143 |
| - PAUL HINDEMITH | 144 |
| Creația | 147 |
| - Muzica vocală instrumentală și de cameră | 147 |
| - Creația concertantă și simfonică | 159 |
| - Creația de scenă | 164 |
| - Particularități stilistice | 170 |
| - CARL ORFF | 172 |
| Creația | 173 |
| - Particularități stilistice | 183 |
| - KARLHEINZ STOCKHAUSEN | 185 |
| Creația | 187 |
| - Particularități stilistice | 205 |
| - PAUL DESSAU | 207 |
| - HANNS EISLER | 207 |
| - WERNER EGK | 208 |
| - FRITZ GEISLER | 208 |
| - BERND ALOIS ZIMMERMAN | 209 |
| - HANS WERNER HENZE | 210 |
| - Lista lucrărilor compozitorilor germani reprezentativi, din secolul XX | 212 |
| - Bibliografie selectivă | 218 |
| 3. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ ITALIANĂ | 219 |
| - FERRUCCIO BUSONI | 222 |
| - OTTORINO RESPIGHI | 225 |
| Creația | 226 |
| - Particularități stilistice | 233 |
| - LUIGI DALLAPICCOLA | 234 |
| Creația | 235 |
| - Particularități stilistice | 247 |
| - GOFFREDO PETRASSI | 248 |
| Creația | 249 |
| - Particularități stilistice | 253 |
| - LUIGI NONO | 255 |
| Creația | 255 |

| | |
|--|-----|
| - Particularități stilistice | 260 |
| - LUCIANO BERIO | 261 |
| - BRUNO MADERNA | 267 |
| - Lista lucrărilor compozitorilor italieni reprezentativi din secolul XX | 270 |
| - Bibliografie | 279 |

| | |
|--|------------|
| 4. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ ENGLEZĂ | 280 |
| - BENJAMIN BRITTEN | 281 |
| Creația | 282 |
| - Creația vocală | 283 |
| - Creația instrumentală și de cameră | 285 |
| - Creația simfonică și concertantă | 288 |
| - Creația pentru scenă | 294 |
| - Particularități stilistice | 303 |
| - Lista lucrărilor lui Benjamin Britten | 304 |
| - Bibliografie selectivă | 307 |

| | |
|---|------------|
| 5. CULTURA MUZICALĂ AMERICANĂ | 308 |
| - CHARLES IVES | 310 |
| Creația | 310 |
| - GEORGE GERSWIN | 316 |
| Creația | 317 |
| - JOHN CAGE | 324 |
| Creația | 325 |
| - Lista lucrărilor compozitorilor americani reprezentativi din secolul XX | 331 |
| - Bibliografie selectivă | 335 |

| | |
|---|------------|
| 6. EURISTICA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ | 336 |
| - PIERRE SCHAEFFER | 338 |
| - PIERRE HENRY | 338 |
| - HERBERT EIMERT | 340 |
| - IANNIS XENAKIS | 340 |
| - Bibliografie selectivă | 345 |

CULTURI MUZICALE NAȚIONALE ETEROGENE

1. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ FRANCEZĂ

Muzica franceză a primei jumătăți a secolului al XX-lea ni se relevă asemeni unui „spectacol de variété”, în care realizatorii, în dorința satisfacerii tuturor gusturilor și a șocării publicului, assemblează configurații stilistice eterogene unele desprinse din fondul tradițiilor, al convențiilor și perceptelor clasico-romantice, altele de spirit modern, recent afirmate și asimilate, alături de „numere noi” și „improvizații ad-hoc” ce pun numeroase semne de întrebare și provoacă nedumerire rămânând ca numai implacabila scurgere a timpului să „decreteze” asupra valorii sau nonvalorii lor, asupra autenticității sau falsului artistic.

Altfel spus, în primele decenii ale secolului nostru, muzica franceză intră într-un proces complex de diversificare stilistică, atingând o extraordinară suplete și varietate, astfel că, alături de cele două direcții: tradiționalistă-romantică și impresionistă, venite din a doua jumătate a secolului trecut, prelungite și în primele decenii ale secolului XX prin discipolii lui Căzar Franck, Schola Cantorum și admiratorii lui Debussy, apare, crește și se amplifică tot mai mult a treia, pe care printr-un cuvânt generos am numit-o „novatoare”, care, spărgând echilibrul convenționalismelor, determină îndesirea evenimentelor gândirii muzicale, anatomia sa atrăgând atenția cercetătorului prin potențarea radicală și tendințele de individualizare, de practicarea și de afirmarea exclusivistă a uneia sau alteia dintre orientări. Diseminate ca într-un larg evantai, aceste orientări – aflate unele din ele în zona paradoxurilor – modelează desfășurării complexe, cele trei direcții coexistând și alternând tendințe și aspirații a căror fenomenală asamblare determină fizionomia particulară a culturii muzicale naționale franceze contemporane.

Și pentru că primelor două direcții amintite mai sus le-am consacrat capitole speciale în volumele anterioare¹, aici ne vom focaliza atenția asupra celei de a treia, cea novatoare, fascinantă și impresionantă prin deschiderea

¹ Vezi: „De la Wagner la contemporani”, vol. II, pag. 13-162 și vol. III, partea I, pag. 20-108.

largă a evantaiului stilistic, Franța oferindu-ne unul dintre cele mai convin-gătoare exemple de cultură muzicală eterogenă, de „pulverizare stilistică” și de „atomizare totală a muzicii”².

Este momentul în care teritoriile explorate sunt secătuite, comune și cunoscute tuturor, iar impresionismul propus de Debussy se dovedește și el a-și epuiza resursele, înaintarea pe aceste căi nemaifiind posibilă fără riscul de a cădea în pastişă și manierism, impunându-se ca necesare noi deschideri. Deschideri spre viitor, spre arta autentică înnoitoare și de durată.

Tonul acestor „deschideri” a fost dat de paradoxalul Erik Satie, muzicianul derutant și contradictoriu, care prin activitatea și creația sa ne apare atât ca un precursor cât și ca un animator entuziasmând spiritele tinere dornice de afirmare originală, autentică.

Căci, la inițiativa și sub egida sa, se constituie mai întâi „Groupe de six” (Grupul celor șase, 1918) format din: George Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc și Germaine Tailleferre și apoi „L'École d'Arcueil” (Școala de la Arcueil, 1922) formată din: Henri Sauguet, Maxime Jakob, Henry Cliquet-Pleyel și Roger Désormière. După modelul acestora, ulterior, s-au născut: „Fédération Musicale Populaire” (Federația muzicii populare, 1935) alcătuită din Albert Roussel, Charles Koechlin ș.a., „Jeune-France” (Tânăra Franță, 1936) formată din Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel-Lesur și Olivier Messiaen și altele³, toate reunind personalități muzicale complexe și de prestigiu care, prin activitatea și creația lor, în atmosfera efervescentă a Parisului primelor decenii ale secolului XX⁴, s-au impus atenției lumii muzicale franceze și universale.

În afara grupărilor artistice – fenomen caracteristic muzicii franceze din prima jumătate a secolului XX – muzica franceză din această perioadă înscrie la loc de frunte și numele lui Edgard Varèse, al lui Pierre Schaeffer, Pierre Henry și al lui Pierre Boulez, muzicieni ce se situează în fruntea avangardei sau avangardismului muzical contemporan.

Tuturor de la Satie la Boulez și altora le este caracteristică abnegația, elanul și dorința expresă de a propăși muzica franceză, de a-i conferi atributele și însemnele modernității și contemporaneității. Să le urmărim traiectoriile de la răsărit la zenitul incandescent, surprinzându-le stilistica, fizionomia creației și mai ales „dăra”, adâncă, sau mai puțin adâncă, pe care au lăsat-o în conștiința muzicală a contemporanilor și a posterității.

² Ștefan Niculescu. *Un nou „spirit al timpului” în muzică*. În: *Muzica*, nr. 9, septembrie, 1986, pag. 12.

³ „École de Paris” (Școala de la Paris, 1935) formată din B. Martinu, M. Mihalovici, T. Harsanyi, Conrad Bek și mai târziu Alex. N. Cerepnin.

⁴ În această perioadă Parisul este gazda unor mari evenimente și personalități artistice: Stravinski, Prokofiev, Diaghilev, de Falla, Casals, Enescu, Mihalovici, Martinu, Brâncuși, Picasso și alții.

ERIK SATIE (1886–1925)

„Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux”⁵

ERIK SATIE

Cvasi-necunoscut în lumea melomanilor de rând, numele lui Erik Satie⁶ nu poate lipsi din nici un eseu muzicologic ce se referă la muzica franceză din prima jumătate a secolului al XX-lea. Nu prin numărul mare al lucrărilor sale și nici prin valoarea lor de excepție se remarcă Erik Satie, ci prin ineditul problemelor de ordin estetic, semantic și semiotic, pe care acestea le cuprind aducându-i încă din 1911 faima de „genial precursor”⁷.

Marea lui mobilitate spirituală și inteligența iubitoare de paradoxuri elegante l-au condus pe Satie către o artă edificată sub semnul umorului (uneori frizând absurdul), acesta fiind destul de greu de definit, pentru că el nu rezultă din conținutul și expresia muzicii care are mai mult o notă sumbră, chiar tragică, cât mai ales din titlurile hazlii care provoacă râsul ale lucrărilor sale, din noutatea concepției și a mijloacelor de expresie.

Spirit independent și nonconformist – ca și Debussy cu care a fost prieten – „șiret subtil” cum l-a „văzut” Stravinski, Satie inovează cu curaj, fiecare lucrare a sa relevându-ne aspecte noi, inedite, ale universului său sonor.

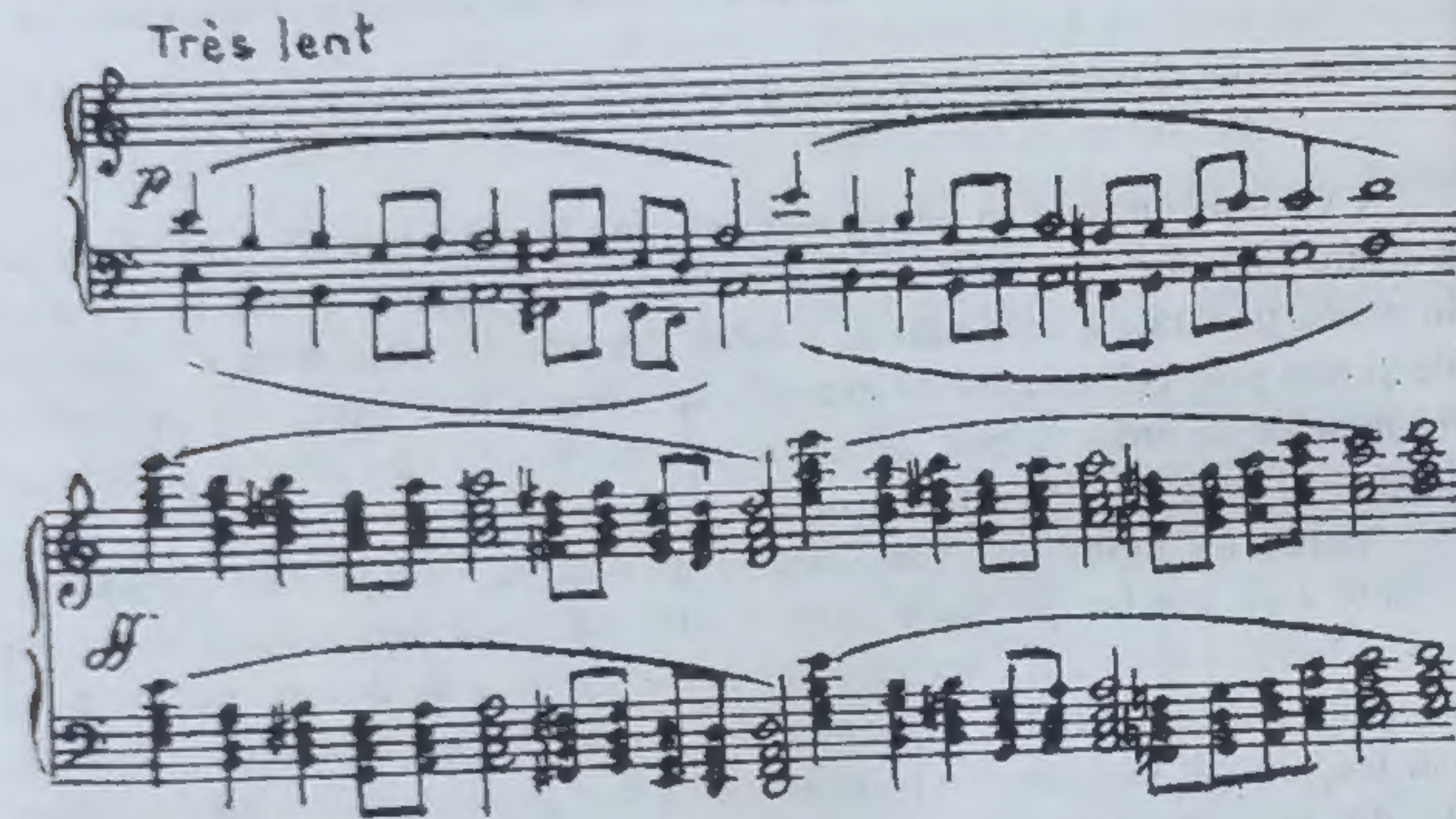
Începutul l-a marcat cele patru *Ogives* (1886), patru piese pentru pian, toate în desfășurare *Très lent*, construcții simple simetrice, alcătuite fiecare din câte patru segmente muzicale, reprezentând patru expuneri ale aceleiași

⁵ „Am venit pe lume foarte tânăr într-un timp foarte bătrân”

⁶ Erik Satie s-a născut la Honfleur, la 17 MAI 1886. Începe să studieze pianul la vârsta de șase ani, iar în 1878 este adus la Conservatorul din Paris. Primele compoziții *Vals balat* și *Fantezie vals* datează din 1885. Acestora le-a urmat *Ogive* și cele *Trei Serabande* (1887) toate pentru pian. Părăsind Conservatorul în 1887, frecventează cunoscutul cabaret Chat-Noire ca pianist, devenind apoi muzician „cu titlu” al Ordinului Rose-Croix, ducând o viață mică și descurajatoare. În 1905 (avea 39 ani), nemulțumit de pregătirea sa muzicală, se înscrie la Școala Cantorum unde studiază cu Albert Roussel care îl găsește „un prodigios muzician”. Susținut de admirația lui Debussy, Ravel, Roland Manuel, Ricardo Vines, Brâncuși și alții, Satie compune „piese umoristice” pentru pian și, în 1913, publică schița autobiografică intitulată *Memoriile unui amnezic*. În 1915 îl cunoaște pe Jean Cocteau care îl încurajează în acțiunile sale. Împreună realizează baletul *Parad*, căruiu îi urmează *Socrate* (1920), *Muzică de mobilier* (1920), *Mervur* (1924) și *Relache* (1924). Sub egida sa, în 1918 se constituie „Grupul celor șase” și în 1922, „École d'Arcueil”. Bolnav de ciroză hepatică, sărac, izolat și fără să fi cunoscut gloria, Satie moare la 1 iulie 1925.

⁷ Pierre-Daniel Templier. *Erik Satie*. Les Éditions Rieder, Paris, 1932, pag. 33.

fraze melodice: prima la două voci, la octavă, a doua la opt voci, a treia la șase voci, a patra fiind reluarea celei de a doua, toate de factură modală, pe parcursul pieselor neexistând bare de măsură, delimitarea segmentelor făcându-se prin cadențe marcate de note lungi,



toate cele patru piese exprimând profunzimea, noblețea și seninătatea cântului gregorian de aliură modală medievală.

Au urmat, apoi, cele trei *Sarabandes* (1887) pentru pian „dansuri lente și grave de o grandoare hieratică”⁸, în care Satie utilizează acorduri de nonă, eliberate de rigoarea rezolvării disonanțelor, cele trei piese remarcându-se prin finețea alcătuirilor melodice de factură arhaică, prin construcțiile echilibrate ale arhitecturilor și mai ales prin „climatul spiritual pe care îl creează”⁹ anticipându-l pe Debussy din *Pelléas și Melisande*.

Paradoxurile lui Satie își fac însă apariția în *Gymnopédies* (Gymnopedii, 1888), trei piese pentru pian inspirate – după mărturisirea compozitorului – de lectura romanului *Salammbô* de Flaubert, trei piese al căror titlu rămâne în continuare o enigmă. O enigmă pentru că între sensul cuvântului *Gymnopedie*¹⁰ și expresie există un puternic contrast.

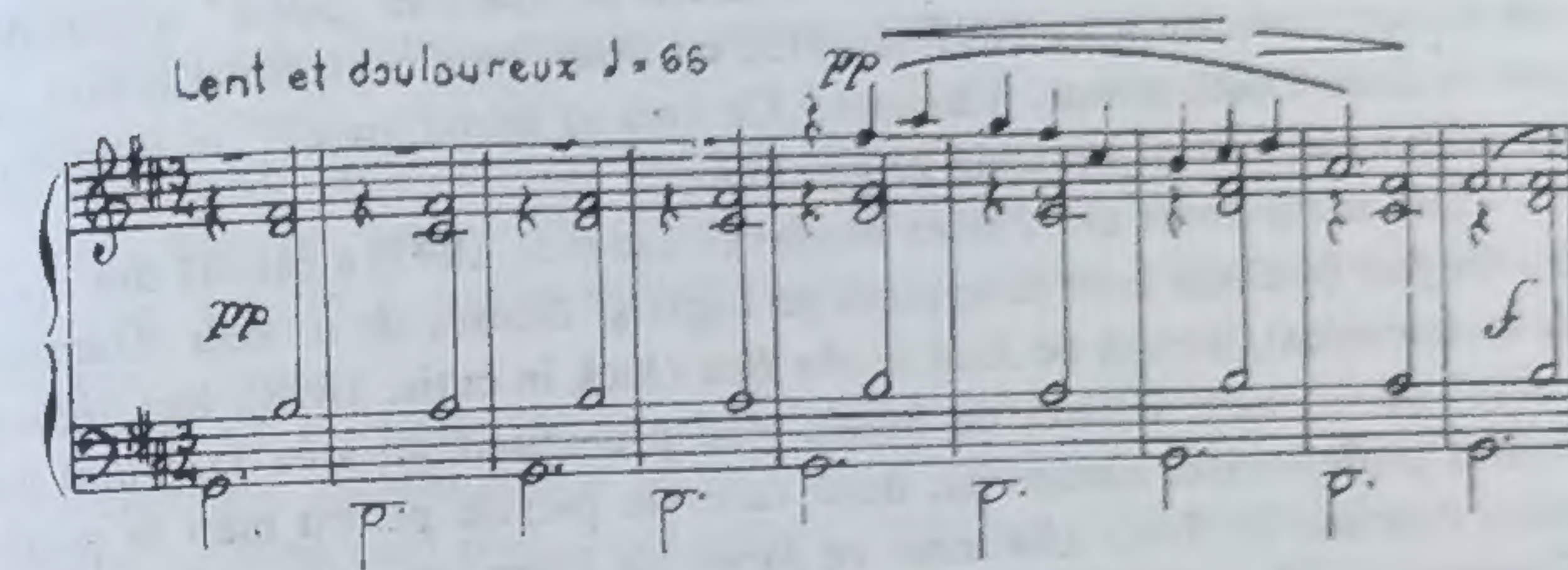
Cele trei *Gymnopedii* sunt desfășurări muzicale lente (*Lent et douloureux*, nr. 1; *Lent et grave*, nr. 2; *Lent et triste*, nr. 3), surprinzător de simple

⁸ Jean, Roy, *Musique française. Présences contemporaines*, Nouvelles Éditions Debesse, Paris, 1962, pag. 30.

⁹ Idem.

¹⁰ *Gymnopedie* arie de dans religios pe melodia căruia dansau goi, tineri din Lacedonia (Sparta) Greciei antice (Frank Onnen, *Encyclopedie de la musique*, Édition Sequia, Paris, Bruxelles, 1964, pag. 103).

în alcătuirile melodice, armonice și ritmice (3/4) cu cadențe modale puse în evidență și de „frumoasele disonanțe” pe care le realizează. Prin expresie, *Gymnopediile* anunță impresionismul.



Nu întâmplător Debussy a orchestrat două din cele trei *Gymnopedii* (prima și a treia) iar Ravel spunea în 1911 că *Frumoasa și balaurul*, din ciclul său *Mama mea găscă*, este o a patra *Gymnopedie*¹¹.

La fel sunt și cele șase *Gnossiennes*¹², pentru pian, create de Satie, piese mai paradoxale decât *Gymnopediile*, în care se amestecă influențe de muzică românească (de care a fost fascinat vizitând Expoziția Universală din 1889), și de cânt gregorian, acestea fiind transformate într-o expresie personală, hieratică.

Ca și *Ogivele*, *Gnossienele* sunt fără armură, măsură și bară de măsură (excepție, nr. 5, dată 1889) numai că aici simplificarea scriiturii este dusă la extrem, în unele piese, realizând doar două „fire de melodie”.



¹¹ Jean Roy, *op. cit.*, pag. 31.

¹² Trei *Gnossiennes* au apărut în 1890. Celelalte trei au fost publicate postum, în 1968 fiind create: a patra în 1891, a cincea în 1889 și a șasea în 1897, sensul cuvântului (*Gnossienne*) nefiind lămurit, unui muzicolog (Rollo Meyer, Alfred Cortot) derivându-l din Knossos, numele celebrului palat din Creta.

iar muzica este „statică cu tranziții imperceptibile, asemănătoare întinderilor leneșe de apă, însuflețite, într-o ușoară unduire, de jocurile soarelui și ale brizei”¹³.

Paradoxale sunt și lucrările încadrate în așa-zisa „serie” a pieselor umoristice, realizate între 1897 și 1915, cu titluri hazlii, alcătuirii bizare, ce pun de fiecare dată aceeași întrebare: „Ce vrea să spună, oare?”, în interiorul lor aflându-se însă o profundă originalitate.

Iată prima dintre ele, *Pièces froides* (Piese reci, 1897) alcătuită din: *Airs à faire fuir* (melodii care să te pună pe fugă) și *Danses de travers* (Dansuri de-a-ntoarselea), urmată de *Jack in the Box* (Jack în cutie, 1898), trei *gigues* „trase” pe un ritm săltăreț de Music-Hall preludiind intrarea jazz-ului în muzica profesionistă europeană; după care vin piesele pentru pian la patru mâini cuprinse în: *Trois Morceaux en forme de Poire, avec une Manière de Commencement, une Prolongation de même, et un En plus, suivi d'une Redite* (Trei bucăți în formă de pară, cu o manieră de a începe o prelungire a aceleiași și un În plus urmat de o Repetare, 1903), în realitate șapte miniaturi compuse ca un fel de replică ironică, elegantă, dată lui Debussy care își sfătuia prietenul să aibă mai multă grijă de forma compozițiilor sale.

Deci, un titlu hazliu care stârnește nedumerirea. Dar, trecând dincolo de titlu ironic, să observăm muzica bogată în imagini, lucrarea fiind una dintre cele mai realizate ale compozitorului.

Întrerupt de perioada Schola Cantorum 1905–1908 (care își pune amprenta unei scolastici înguste pe lucrări ca: *Aperçus désagréables* (Expuneri dezagreabile, 1908–1912)) și *En habit de cheval* (În haină de cal, 1911) „de un ermetism ridicol”¹⁴, șirul lucrărilor umoristice ale lui Satie este reluat în 1912 când compune *Préludes Flasques (pour un chien)* (Preludii fleșcăite pentru un câine), un ciclu de patru piese scurte pentru pian: *Voix d'intérieur* (Voci interioare), *Idylle cynique* (Idilă cinică), *Chanson canine* (Cântec canin) și *Avec camaraderie* (Cu camaraderie); un „mélange” de transparență și seriozitate cu ironie parodistică, realizat cu îndemănare și rafinament compo-nistic.

Alte lucrări ca: *Description automatiques* (Descrieri automate, 1913), *Embryons desséchés* (Embrioane descărnate, 1913), *Croquis et agaceries d'un gras bonhomme en bois* (Schite și tachineriile unui cumătru gros de lemn, 1913), *Chapitres tournés en tous sens* (Capitole întoarse în toate sensurile, 1913), *Vieux Sequins et vieilles cuirasses* (Vechi țechini și vechi cuirase, 1913), precum și cele destinate copiilor, *Menus propos enfantins* (Mărunte

¹³ Alfred Cortot, *Muzica franceză pentru pian*, Editura muzicală, București, 1966, pag. 473.

¹⁴ Idem.

vorbe copilărești, 1913), *Enfantillages pittoresques* (Copilării pitorești, 1913), *Peccadilles inopportunes* (Nimicuri supărătoare, 1913)¹⁵, *Sports et Divertissements* (Sporturi și distracții, 1914), urmate de *Avant-dernières pensées* (Penultimele gânduri, 1915) și *Sonatine bureaucratique* (Sonatina birocratică, 1917), o parodie inofensivă a stilului pianistic pe compartimente și plin de banalități de la sfârșitul secolului al XVIII-lea¹⁶ în care citează un fragment dintr-o sonatină de Clementi, muzica fiind însoțită de un text explicativ notat deasupra portativelor: ne apropie de marile realizări ale lui Satie, baletele: *Parade*, *Mercur*, *Relache* și drama simfonică *Socrate*, genuri ale împlinirilor sale de excepție.

Da, de excepție, pentru că *Parade* (Parade, 1916) – aici cu sens de reprezentatie caraghioasă la intrarea într-un teatru de bălci – este un „balet realist” – după cum precizează compozitorul sub titlul partiturii – la a cărei realizare și-au dat concursul Jean Cocteau, care a redactat argumentul, Diaghilev, care a adaptat proiectul, Satie care a compus muzica, Picasso care a creat decorurile și costumele, Massine care a realizat coregrafia și Appollinaire care a întocmit programul de sală, în care a folosit pentru prima dată termenul de „supra-realism”.

Acțiunea baletului¹⁷, solicită să danseze pe scenă trei manageri, doi acrobați, un prestidigitator chinez, o tânără americană și un cal.

Trecând peste amănuntele de regie și realizare coregrafică, să observăm că muzica baletului este compusă riguros în câteva secvențe: *Coral*, *Preludiul cortinei roșii*, *Prestidigitator chinez*, *II Tânăra americană*, *III Acrobat*, *Final* și *Urmare la Preludiul la cortina roșie*, bogate în evenimente sonore, realizate și simplu într-o derulare metronomică uniformă și mecanică (M. M. 76), cu nuanțe de jazz și Music-Hall introduse în marea muzică, odată cu câteva noi instrumente netradiționale ca: roata de loterie, mașina de scris, pistolul, sticlele acordate, sirene (acută și gravă), pocnitoare, tuburi sonore ș.a., toate în scopul realizării – după cum declara compozitorul – unui fond sonor zgomotos pe care Cocteau îl considera indispensabil pentru crearea atmosferei, personajelor sale¹⁸.

¹⁵ Să mai amintim că, tot în 1913, Satie scrie o foarte curioasă piesă de teatru intitulată *Le Piège de Meduse* (avec musique du même Monsieur) (Capcana meduzei, cu muzică de același domn) „într-un stil dadaist avant la lettre” (Jean Roy, *op. cit.*, pag. 21) și redactează *Memoriile unui amnezic*, o schiță autobiografică.

¹⁶ Alfred Cortot, *op. cit.*, pag. 490.

¹⁷ În fața unui teatru de bălci, publicul este invitat să intre la spectacol. Apoi pe rând, trei manageri, doi acrobați care lucrează la o frânghie imaginară, un prestidigitator chinez și o fată americană de cabaret, care fac demonstrații atractive. Dar, cu toată parada actorilor, publicul nu se lasă ademenit. Obosiți managerii se prăbușesc, fata începe să plângă. Mai apare un cal cu trup format din doi dansatori băgați sub o stofă zebrază. După ce face câțiva pași, globa cade pe burtă. În timp ce cortina cade încet.

¹⁸ P.-D. Templier, *op. cit.*, pag. 78.

Parade a produs un șoc și a determinat deschideri noi în arta modernă, în teatrul și baletul contemporan, influențând și orientând tânăra generație de muzicieni francezi spre simplitate, către muzica pură, către inedit.

De excepție este și lucrarea următoare, *Socrate* (1918), dramă simfonică cu voci (patru soprane), scrisă la cererea prințesei Polignac, un fel de „antioperă”, fiind o simplă lectură, pe un singur timbru vocal, „spre a păstra același nivel al emoției”.

Libretul, extras din dialogurile lui Platon (*Banchetul*, *Fedra* și *Fedon*) este structurat în trei părți: *Portretul lui Socrate*, *Malurile Hysus-ului* și *Moartea lui Socrate*, primele două fiind dialogate iar a treia o povestire recitată, urmând un stil declamatoriu, ritmat, fără preocupare pentru melodie, aproape toate valorile acesteia fiind egale, cântate fără patetism și fără monotonii, o proză precisă și ternă, variată intonațional, departe însă de recitativul clasic, departe, de asemeni, de melodia continuă wagneriană și de declamația din *Pelléas*, dar foarte aproape de cântecul jalnic, de doină românească, generând constante schimbări de moduri.

De altfel, muzica este, aici, imobilă și decorativă, pentru că ea a fost gândită ca „musique d'ameublement”¹⁹ la povestirea filozofică prezentată. În același scop a fost alcătuită și orchestra cuprinzând un flaut, un oboi, un corn englez, un clarinet, un fagot, un corn, o trompetă, o harpă, țimbale și corzile.

Realizată într-un stil muzical „nici grandios, nici rafinat, nici realist, nici vulgar, dar simplu și familiar”²⁰, drama simfonică *Socrate* se înscrie printre cele mai reușite lucrări ale lui Satie.

Celelalte două baletе ale sale, *Mercur* și *Relaché*, au fost compuse în același an 1924.

Primul, *Mercur*, este o suită de „poze plastice”, în trei tablouri, după un argument de Massine și cu decoruri și costume de Picasso. Este o lucrare în care se conciliază pasiunea lui Satie pentru antichitate, cu înclinația spre Music-Hall, mijloacele și procedeele de realizare fiind subtilizate, compozitorul arătând o acută preocupare pentru frumusețea nudă a muzicii.

¹⁹ La musique d'ameublement (muzică mobilier) a fost concepută pentru a fi executată în timpul antracelor unei piese de teatru, căreia nu trebuie să i se dea importanță, spectatorul fiind rugat insistent să se comporte ca și când ea nu ar fi. Această muzică pretinde să completeze viața. „având aceeași calitate ca o conversație particulară, ca un tablou din galerie, sau ca un scaun (pe care este sau nu este așezat cineva)”, Templier, *op. cit.*, pag. 43. Această invenție a lui Satie a fost prezentată la 8 martie 1920, la Galeria Barbazanges. Un pian, trei clarinete și un trombon dispersați în colțurile sălii reluau, fără întrerupere, teme de alură populară. Această idee a muzicii „decorative” a folosit-o Satie și în *Socrate*. Dar, adevărata sa funcție „Muzica de mobilier” și-a găsit-o în cinema, Satie fiindu-i precursor, și în radiofonie, unde muzica devine pentru mulți un însoțitor în timpul, mesei, al unei lecturi, al unei conversații etc.

²⁰ P.-D. Templier, *op. cit.*, pag. 91.

În al doilea, *Relache* (Popas), influențat de dadaismul românului Tristan Tzara, Satie apelează la noi colaboratori și realizează un balet, „instantaneist”, în două acte, un Entr-acte cinematografic și „coadă de câine” (!?!?) după un scenariu și cu decoruri de Francisc Picabia, iar filmul este semnat de René Clair.

Subiectul²¹ este lipsit de importanță la fel ca și scenariul antracului cinematografic, care a rămas ca un moment de referință în istoria cinematografiei. Ne reține atenția însă muzica lui Satie gândită ca o dimensiune necesară spectacolului, asociată acestuia ca „musique d'ameublement”; în special cea care însoțește filmul urmărește să sublinieze imaginile și mișcările, rolul său fiind decorativ, păstrându-și totodată, importanța proprie.

Acesta a fost Erik Satie, un muzician boem, al cărui mesaj artistic, sensibil și discret, se ascunde sub titluri ambițioase de natură să șocheze publicul, „un descoperitor nonconformist, fanatic și mistificator”²², exemplul său interesând numeroși muzicieni francezi și de aiurea, care au găsit în creația sa sursă de sugestii ale unor spectaculoase descoperiri. Dar cel mai aproape de idealul său artistic au stat cele două grupări cunoscute și rămase în istoria muzicii sub numele de „Groupe des Six” și „L'École d'Arcueil”.

GRUPUL CELOR ȘASE

„Prietenia unui om mare este o binefacere a zilelor”

CORNEILLE

Înmulțirea evenimentelor artistice pariziene în primele două decenii ale secolului nostru, dublată de tendințele tot mai manifeste de depășire a stadiilor atinse anterior, au determinat apariția unor orientări estetice muzicale noi, care pentru o mai convingătoare afirmare și impunere a lor, s-au manifestat în cadrul unor grupări artistice constituite spontan, în virtutea unor ideluri comune, unele activând independent, altele sub patronajul unor cercuri oficiale.

Tonul dat de Satie, care în *Paradă* anunță estetica de music-hall și de Cocteau, care în *Le Coq et l'Arlequin* (Cocoșul și Arlechinul, 1918) lansa

²¹ În *Relache*, Picabia a voit să exprime tot ceea ce era mai banal în viața burgheză și ideile cele mai negative ale dadaismului. „*Relache* – spune Picabia – este mișcarea fără scop: pentru ea să meditam, de ce să avem o conversație a frumuseții și a bucuriei... Viață, viață, cum te iubesc. Viață fără mâine, viață de azi, totul pentru azi, nimic pentru ieri, nimic pentru mâine” (Pierre Tugal, *Les Ballets Suedois dans l'art contemporain*, Paris, 1931, pag. 75).

²² Norbert Dufourque, Paris, 1963, pag. 160.

ideea muzicii de avangardă, militând pentru o „muzică franceză a Franței”²³, a fost recepționat de mai tinerii Darius Milhaud, Arthur Honegger și Georges Auric, prieteni încă din conservator (1912), cărora li s-au mai alăturat apoi Germaine Tailleferre (1916), Francis Poulenc (1917) și Louis Durey (1918) formând un grup de compozitori prieteni, care la 5 aprilie 1919, în sala Huyghens, au prezentat un concert cu lucrări personale în urma căruia, criticul Henri Collet, în foiletonul său *Cei cinci ruși și cei șase francezi*, publicat în *Comedia*, vorbește pentru prima dată de „Grupul celor șase”, formulând și lansând sintagma sub care cei șase compozitori au intrat în istoria muzicii și sub care sunt cunoscuți în lumea muzicală contemporană²⁴.

Așa s-a născut „Grupul celor șase”; fără o platformă estetică colectivă, în afara constrângerilor formale și formaliste, membrii grupului manifestându-se distinct și independent. Și totuși, o trăsătură îi unește, și anume: atitudinea antivagneriană, antifrankiană, antidebussyiană și antiatonală-dodecafonică, la care se adaugă pledoaria pentru simplitatea și puritatea stilului francez.

Susținuți de Jean Cocteau, care li s-a alăturat²⁵, membrii grupului au realizat două lucrări colective: farsa coregrafică *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Căsătorii la Turnul Eiffel, 1923) și o culegere de piese muzicale. Atât. În rest fiecare compozitor și-a urmat drumul său propriu de evoluție, importanța și notorietatea fiecăruia în cadrul muzicii franceze și universale fiind dată de valoarea estetică, de calitatea operelor realizate, de cantitatea de nuanțe și de contribuția pe care și-a adus-o la propășirea muzicii franceze și universale.

²³ „...Nici muzica în care se învață, nici muzica pe care se dansează: MUZICA PE CARE SE MERGE. Destul cu norii, cu valurile, cu acvariile, cu ondinele și parfumul nopții; avem nevoie de o muzică pământeană. O MUZICĂ DE TOATE ZILELE”, scria Jean Cocteau în *Le Coq et l'Arlequin*. Vezi: Guy Bernard, *L'art de la musique*, Seghers, Paris, 1961, pag. 482.

²⁴ „Într-un mod absolut arbitrar – notează D. Milhaud – el (Collet n.n.) a ales șase nume: al lui Auric, al lui Durey, al lui Honegger, al lui Poulenc, al lui Tailleferre și al meu pur și simplu pentru că noi ne cunoaștem, că eram buni prieteni și că figuram în același program: fără a ține seama de temperamentele noastre diferite și de natura noastră diferită: Auric și Poulenc se legau de ideile lui Cocteau. Honegger romantismului german și cu lirismul mediteranean. Eu dezaprobam în fond teoriile estetice comune și le consideram ca o limitare, o frână derezonabilă a imaginației artistului, care trebuie să găsească, pentru fiecare lucrare nouă mijloace de expresie diferite și adesea opuse; dar a fost inutil, a rezista. Articolul lui Collet a avut un asemenea răsunet mondial că „Grupul celor șase” era constituit și eu făceam parte din el cu sau fără voia mea.

Și pentru că era constituit, am hotărât să dăm „Concertele celor șase”. Întâlnirile aveau loc sâmbăta seara unde se executau lucrările noi. Satie era idolul nostru „Darius Milhaud *Notes sans Musique*, Julliard, Paris, 1949, pag. 110-111.

²⁵ „Fără a fi un muzician adevărat” Cocteau a servit drept călăuză multor tineri. Exprimă sensul general al unei reacțiuni contra multor tineri. Exprimă sensul general al unei reacțiuni contra esteticii dinainte de război. Fiecare dintre noi a înțeles-o în felul său diferit” (Arthur Honegger, *Sunt compozitor*, Editura muzicală, București, 1966, pag. 88).

Dintre membrii grupului, cele mai înalte culmi ale măiestriei compoziționale și ale împlinirilor artistice de excepție au fost atinse de Arthur Honegger, Darius Milhaud și Francis Poulenc, adevărați titani ai muzicii franceze, creațiile lor, de o profundă originalitate și valoare estetică și umanistă, înscriindu-se în rândul marilor realizări ale muzicii universale contemporane.

ARTHUR HONEGGER

(1892-1955)

„Compoziția, dintre toate artele, este cea mai misterioasă”.

ARTHUR HONEGGER

În muzica franceză contemporană – privesc de mare varietate și de impresionantă bogăție – Arthur Honegger²⁶ ocupă unul dintre cele mai prestigioase locuri, iar peste hotare este, poate, cel mai consacrat. O apariție mai puțin frecventă, acest muzician de o rară sensibilitate, în care se întâlnesc modestia și noblețea cu acuitatea și trăirea ardentă a vieții în contextul angoasei și al frământărilor unei epoci de mari și stridente contradicții.

O epocă ce prin mecanismul său l-a copleșit pe compozitor determinându-i starea de pesimism morbid ce l-a stăpânit toată viața ducându-l la convingeri ca acestea: „Am impresia foarte clară că ne aflăm la sfârșitul unei civilizații. Ne pândește decăderea, ne-a și prins chiar... Artele ne părăsesc, se îndepărtează... Mă tem că muzica să nu dispară prima”.

Și mai departe, Honegger argumentează: „Muzica nu moare din lipsă de sânge, ci dintr-o prea mare abundență. O supraproducție, o ofertă prea mare, pentru o cerere prea mică”, dând totodată următorul sfat tinerilor compozitori: „Convingeți-vă numai că meseria de compozitor nu poate să vă ofere decât puține mijloace materiale. Dacă lucrările voastre sunt gustate de câțiva prieteni

²⁶ Arthur Honegger s-a născut în localitatea Havre la 10 martie 1892 fiind fiul Juliei și Arthur Honegger, comercianți importatori de cafea, de origine elvețiană. Studiază vioara de mic copil și începe să compună. Între 1909 și 1910 studiază la Conservatorul din Zürich apoi între anii 1911 și 1913 la Conservatorul din Paris cu Gedalge, Widor și Vincent d'Indy. Demobilizat din armată, în 1916 se reîntoarce la Paris, continuându-și studiile și compoziția, rupându-se de familia sa care se stabilește definitiv în Elveția. În 1920 participă la întrunirile Grupului celor șase. A fost profesor la Școala Normală de muzică din Paris după care a întreprins numeroase turnee de concerte în care și-a dirijat propriile lucrări, Honegger fiind considerat drept unul dintre principalii reprezentanți ai muzicii franceze din prima jumătate a sec. XX. A murit la Paris, la 27 noiembrie 1955.

sau contemporani, să fă vie îndeajuns pentru recompensa și bucuria voastră proprie; iată singurul privilegiu ce nu poate fi răpit creatorului”²⁷.

Dar în ciuda acestor previziuni sumbre, Honegger a compus. A compus muzică multă și bună, de calitate superioară, modernă, în toate genurile muzicale, într-un stil propriu făurit cu trudă și cu grija ca muzica sa „să poată fi înțeleasă de marea masă a auditoriului, dar totodată destul de ferită de lucruri obișnuite, pentru ca să poată totuși interesa și melomanii”²⁸.

Universul muzicii lui Honegger este cel al vieții cu evenimentele ei obișnuite, cu lucrările din preajma omului atât de intime încât par înrudite cu propria lui ființă, în existența cotidiană compozitorul deslușind ineditul inepuizabil pe care, din aparenta monotonie, îl relevă conferindu-i sensuri noi, de rezonanță contemporană.

Mare umanist, Honegger a situat în centrul preocupărilor sale omul cu destinul, cu viața și cu aspirațiile sale, cu lupta sa, împotriva nedreptăților și asupririi. Această problematică de stringentă actualitate este tratată în lucrări monumentale realizate cu exigență și măiestrie într-un limbaj nou impus de necesități de ordin dramaturgic și structural, fiind astfel „acceptat” de „marea masă a auditoriului” și de „melomani”.

Aceasta, pentru că Honegger nu caută originalitatea cu orice preț. Și deși a făcut parte din „Grupul celor șase”, el a rămas un tradiționalist, legat de arta germană, fiind considerat un „Haendel contemporan”²⁹, un neoromantic ce s-a entuziasmat de R. Wagner, R. Strauss și M. Reger³⁰.

„Dau o mare importanță arhitecturii muzicale, pe care nu aș vrea niciodată să o văd sacrificată unor motive de ordin pictural sau literar. Am poate o tendință exagerată să caut complexitatea polifonică. Marele meu model este J. S. Bach. Nu încerc ca unii muzicieni antiimpresioniști o reîntoarcere la simplitatea armonică... Bach se folosește de elementele armoniei tonale, cum aș vrea să mă servesc eu de suprapunerile armoniei moderne. Nu am cultul bălciului, dar nici al teatrului muzical, ci din contră acela al muzicii simfonice în ceea ce au mai solemn și mai auster”³¹, declara Honegger, definindu-și astfel atitudinea și opțiunea stilistică; mai mult chiar, poetica sa muzicală.

O poetică a firescului, a continuității și a progresului artistic bazat pe tradițiile clasico-romantice, a grijii pentru melodie, uneori de inspirație populară, pentru înveșmântarea ei armonică și polifonică de factură tonală, modală, atonală și mai ales politonală și polimodală și emancipată cu elemente cromatice, a sugestiei timbrale și orchestrale de o mare plasticitate, a

²⁷ Arthur Honegger. *Sunt compozitor*. Editura muzicală, București, 1966, pag. 107-109.

²⁸ Idem, pag. 77.

²⁹ Norbert Dufourcq, op. cit., pag.

³⁰ „...eu nu am strigat niciodată: Jos cu Wagner!” (A. Honegger, op. cit., pag. 77).

³¹ Idem pag. 79.

echilibrului și a proporțiilor arhitecturale determinând ansamblul formelor flexionare ale stilului său specific, rezultat dintr-o concepție estetică și filozofică profundă, umanistă, caracteristică unui mare artist cetățean”³².

CREAȚIA

Intrată definitiv în patrimoniul universal al valorilor, creația lui Honegger este de o mare varietate a genurilor și formelor muzicale și relevă măiestrie și probitate profesională, compozitorul urmărind constant realizarea unei muzici care, așa după cum spunea el însuși, „să fie înțeleasă de marea masă a auditoriului, dar totodată destul de ferită de lucruri obișnuite, pentru ca să poată totuși interesa și melomanii”³³. O muzică modernă deci puternic legată însă de tradiție, pentru că tot el spunea că „o ramură tăiată de trunchi moare repede”³⁴.

„Am început, ca un autodidact”³⁵, preciza Honegger, referindu-se la primele sale compoziții, câteva sonate pentru pian, pentru vioară și pian și chiar o operă *Esmeralda*, după Victor Hugo, pe care a abandonat-o în cursul actului al doilea, lucrările sale reprezentative fiind elaborate în perioada care a urmat după terminarea conservatorului parizian. Acestea sunt preponderent vocale, instrumentale și de cameră, într-o primă etapă (aprox. până prin 1920-22) și vocal-simfonice, simfonice și scenice, în etapa următoare.

Creația vocală și instrumentală de cameră

Fără a fi genul său preferat, melodia pentru voce și pian apare în creația lui Honegger încă din anii conservatorului, revenind apoi periodic, evidențind o concepție proprie a prozodiei în care se caută accentele cele mai firești în vederea reliefării sensurilor plastice ale cuvintelor. „Ceea ce este important într-un cuvânt, nu e vocala, ci consoana, spune Honegger, aceasta joacă

³² Pentru cunoașterea gândirii estetice, filozofice și sociale a compozitorului, recomandăm parcurgerea celor două lucrări ale sale: A. Honegger, *Incantation aux fées*, Ed. d'Ouchy, Lausanne, 1945 și A. Honegger, *Je suis compositeur*, Ed. du Conquistador, 1951, tradus în limba română, Ed. muzicală, 1966.

³³ A. Honegger, op. cit., pag. 77.

³⁴ Idem, pag. 78.

³⁵ Idem, pag. 75.

intr-adevăr rolul unei locomotive trăgând după ea întregul cuvânt³⁶, redând astfel muzicii vocale franceze caracterul său natural, întreaga sa forță de expresie

În această viziune personală a compus Honegger mai multe melodii dintre care se remarcă cele *Trei poeme de Paul Fort* (1916), cele *Șase poeme de Apollinaire* (1917), cele *Șase poeme de Jean Cocteau* (1932), cele *Trei cântece ale micii sirene* (1926), cele *Trei poeme de Claudel* (1940), *Mic curs de morală* (1941) pe versuri de Jean Giraudoux și altele³⁷ în care urmărește relieful și forța textului într-o cât mai veridică expresie muzicală dată și de frumusețea melodiilor și armoniilor.

Pentru pian Honegger a scris puțin, creația sa în acest domeniu fiind destul de restrânsă, înscriind doar câteva lucrări, apărute unele separat, ca de pildă: *Sarabanda* (1920, scrisă pentru *Albumul celor șase*), *Amintire despre Chopin* (1947), *Omagiul lui Albert Roussel* (1928), altele grupate în cicluri sau caiete cuprinzând: *Toccata și variațiuni* (1916), *Trei piese* (1919), *Șapte piese scurte* (1920), *Caiet romand* (1923), *Preludiu arioso și fugheț pe numele lui Bach* (1932) și *Două schițe* (1943), toate gândite și realizate în forme miniaturale, într-o expresie concentrată, afirmând maniera pianistică, specifică primei jumătăți a secolului XX, atât de individual afirmată de Debussy și Webern. De altfel, unele influențe ale stilului acestora pot fi observate mai ales în *Șapte piese scurte* (*Souplement, Vif, Très lent, Légèrment, Lent, Rytmique și Violent*) dar și în *Caiet romand*, o suită de cinci schițe muzicale evocând „La Suisse romand”³⁸, alături de cel al lui Stravinski din perioada folclorică.

Măsura capacității sale creatoare Honegger a demonstrat-o însă în muzica instrumentală de cameră, de care a fost puternic atras încă din tinerețe „marele model fiind J. S. Bach”.

Primelor sonate și triouri scrise în spiritul lui Beethoven le-au urmat seria sonatelor sale, majoritatea compuse în jurul anului 1920, într-o versiune proprie. Astfel *Sonata pentru vioară și pian nr. 1* (1917) este construită riguros după o formulă armonioasă ce-i va deveni caracteristică A-B-C-D-A. De remarcat politonalitatea imprimată muzicii *Sonatei*, lucrarea fiind eliberată de emfază gratuită și grandilocvență.

Sonata pentru vioară și pian nr. 2 (1919) se încadrează într-un plan arhitectural asemănător și se remarcă printr-un mai mare rafinament stilistic

Arthur Honegger, op. cit., pag. 80.

³⁷ *Pastele în New York* (1920) pentru soprană și cvartet și *Trei psalmi* (1941) pentru voce și pian

³⁸ Elveția romandă este partea de vest a Elveției în care se vorbește limba franceză

³⁹ În piesa a patra, Honegger citează o temă din *Petrușka*.

nesizabil în partida viorii solo, în cantabilitatea, plasticitatea și continuitatea melodică ce contrastează oarecum cu duritatea sonorităților suportului armonic politonal menținut de-a lungul întregii lucrări.

În *Sonata pentru vioară și pian* (1920) dedicată lui Henri Casadesus alcătuită tripartit *Andante Vivace, Allegretto molto moderato, Allegro non troppo*, Honegger păstrează schema utilizată în sonatele pentru vioară și pian însă este preocupat de evidențierea culorii timbrale a instrumentului solist. De aceea scriitura pianistică este mult mai judicioasă și mai clară, discursul muzical intens cromatizat are alură improvizatorică, dar expresia rămâne aspră, și totuși proaspătă datorită utilizării unor teme de factură populară și a formei franceze de rondo. De remarcat prima parte realizată în spiritul unei balade, un adevărat poem de sine stătător.

Construcție sonoră solidă poate fi remarcată și în *Sonata pentru vioară și pian* (1920), o arhitectură tripartită (*Allegro, Andante sostenuto, Presto*) fără scherzo, o lucrare în care violoncelul și pianul realizează o conversație, exprimându-se fiecare într-un stil propriu și într-o sintaxă particulară.

Și *Sonatina pentru clarinet și pian* (1922) are o factură particulară fiind un fel de suită alcătuită din trei părți contrastante (*Modéré, Lent et soutenu, Vif et rythmique*) dintre care ultima, reține atenția prin ritmica sa sincopată și de jazz.

Alte trei partituri realizate mai târziu: *Sonata pentru două viori* (1920) dedicată prietenului său Darius Milhaud, creată pentru unul dintre „Concertele celor șase”, o arhitectură tot tripartită (*Allegro non troppo, Andantino, Allegro moderato*) realizată într-o scriitură simplă, cu vădite intenții didactice, *Sonatina pentru vioară și violoncel* (1932) un fel de pendinte al *Sonatei* de Ravel, remarcabilă prin simplitatea scriiturii instrumentelor, cu debutul său în unison după care urmează o polifonie lirică, cu meditația părții a doua ce contrastează cu partea a treia încărcată de burlesc și caricatural și *Sonata pentru vioară solo* (1940) singură în structura cvadripartită (*Allegro, Large, Allegretto grazioso, Presto*), într-o scriitură măiestrită cu numeroase probleme de tehnică violonistică, vădesc revenirea periodică a compozitorului la un gen muzical de care a fost atras irezistibil, pe care l-a îndrăgit atât de mult compunând muzici moderne și de factură nouă.

Lucrările pentru formații camerale mai mari au fost și ele realizate în două etape. Astfel, tot în jurul anului 1920, Honegger a creat *Rapsodia pentru două flaute (sau viori), clarinet (sau violă și pian)* (1917), *Cvartetul de coarde nr. 1* (1917) și *Trei contrapuncte pentru flaut, corn englez, vioară și violoncel* (1922) cărora le adaugă apoi, mai târziu, încă două cvartete: *Cvartetul de coarde nr. 2* (1936) și *Cvartetul de coarde nr. 3* (1937), toate fiind realizate

în spiritul aceleiași estetici specifice romantismului târziu prelungit în prima jumătate a secolului XX, cu deschideri ample spre modern.

Aceste tendințe apar deja în *Rapsodie*, compozitorul evidențiind scriitura bitonală și arhitectura inedită, între *Larghetto* inițial și *Final*, realizând un *Allegro* viguros și ritmat.

Apoi, în *Cvartetul de coarde nr. 1*, dedicat lui Florent Schmitt, scris în întregime conform schemelor clasice. Surprinde aici structura lucrării, prima parte, *Appassionato* cu precizarea în paranteze *Violent et tourmenté* ce se încheie cu o codă polifonică, aerată, transparentă, partea a doua, *Adagio*, realizată după o schemă perfect simetrică A- B-C-D D-C-B-A larg dezvoltată, de substanță lirică, cu tema întâi derivată din *Sonata pentru vioară și pian nr. 2*, de Enescu (vezi măs. 22) și finalul, *Allegro*, și el cu o precizare suplimentară, în paranteze (*Rude et ritmique*) aspru, cu acorduri incisive, lucrarea în ansamblu afirmând forța și măiestria componistică a unui mare muzician creator. Este cvartetul pe care Honegger se pare că îl prefera înaintea altora de acest fel „pentru că vădește personalitatea tânărului care îl scria în 1917. Are defecte, lungimi – mărturisește compozitorul – dar mă recunosc, ca și când m-aș privi într-o oglindă”⁴⁰.

Spre deosebire de acesta, *Cvartetul de coarde nr. 2*, scris la cerere pentru Bienala venețiană, se remarcă prin soliditate, claritate și măiestrie compozițională, iar *Cvartetul de coarde nr. 3* „reprezintă un progres în concizie și în factură”⁴¹, cele trei părți (*Allegro*, *Adagio*, *Allegro*) impunându-se prin măiestria travaliului din prima parte, prin sensul admirabil al proporțiilor și frumusețea melodiilor din *Adagio* (unde Honegger realizează una dintre cele mai frumoase pagini contrapunctice), lucrarea impunându-se prin dinamismul și măiestria de esență și substanță a realizării ansamblului.

Creația simfonică și concertantă

Ca mulți alți compozitori europeni din prima jumătate a secolului nostru, Honegger a aspirat încă din tinerețe la realizări orchestrale. Tentație irezistibilă pentru un muzician care are vocația frescei, a monumentalității sonore, a conflictualității, a coloritului politimbral, a expresiei complexe și a dramatismului simfonic.

Și totuși, simfonia în creația sa apare destul de târziu, abia în 1929, când compozitorul avea treizeci și șapte de ani. Până atunci însă, Honegger a compus multă muzică simfonică. Începutul fiind marcat de *Preludii pentru*

⁴⁰ Arthur Honegger, op. cit., pag. 82.

⁴¹ Idem

Aglavaine și Selyssette (1917), născut din interesul pentru literatura lui Maeterlinck și muzica lui Debussy.

A urmat apoi *Le chant de Niganon* (Cântecul lui Niganon, 1917) după romanul de aventuri *Le Souriquet* (Șoricarul) de Gustav Aymard în care, fără a urma firul povestirii⁴², Honegger reține doar pretextul, pentru a crea o mișcare simfonică în trei secțiuni, loc al unor demonstrații de siguranță a scriiturii, de forță și de pătrundere adâncă a sensurilor generale ale textului. De remarcat prezența unor cântece populare irocheze, luate din *Culegerea de etnografie muzicală* a lui Julien Tiersot și folosite în desfășurarea muzicală în vederea unei redări autentice și de creare a coloritului arhaic.

În anul 1920, Honegger creează *Pastorala de vară*, construită în forma unui lied, într-o scriitură modală, reușind o muzică descriptivă, de inspirație franceză, spontană și proaspătă cuprinsă în două secțiuni: *Calme-Vif* și *Gai-Calme*.

Cu *Horace victorieux* (Horațiu victorios, 1921), suită de opt tablouri concepute inițial ca o mimodramă ilustrată de picturile lui Guy-Pierre și Fauconnet, Honegger se apropie de stilul său de maturitate. Aici muzica este aspră și brutală, epurată de sentimentalism, compozitorul demonstrând calități excepționale de dramaturg. „*Horace victorieux* este lucrul cel mai original și cel mai reușit, care a ieșit din mâinile mele”, îi spunea Honegger lui Roland Manuel⁴³.

Dar originalitatea stilului lui Honegger abia acum începe să se evidențieze. Cu *Chant de joie* (Cântec de bucurie, 1923), o muzică foarte clasică și cu *Prelude pour La Tampête* (Preludiu pentru Furtuna de Shakespeare, 1923), pagină simfonică descriptivă de virtuozitate, Honegger se apropie de una dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale, *Pacific 231* (1923), mișcare simfonică riguros ordonată matematic, o lucrare despre care, la apariția ei compozitorul spunea: „Am iubit întotdeauna cu pasiune locomotivele. Pentru mine acestea sunt lucruri vii și le iubesc așa cum alții iubesc femeile sau caii. Ceea ce am urmărit în *Pacific 231* nu este imitarea zgomotelor locomotivei, ci transpunerea unei impresii vizuale și a unei plăceri fizice, într-o construcție muzicală. Ea pomenește de la contemplarea obiectivă: liniștita respirație a mașinii în repaus, efortul demarajului, apoi creșterea progresivă a vitezei pentru a atinge starea lirică, patetică a trenului de trei sute de tone, lansată în plină noapte cu 120 pe oră”⁴⁴.

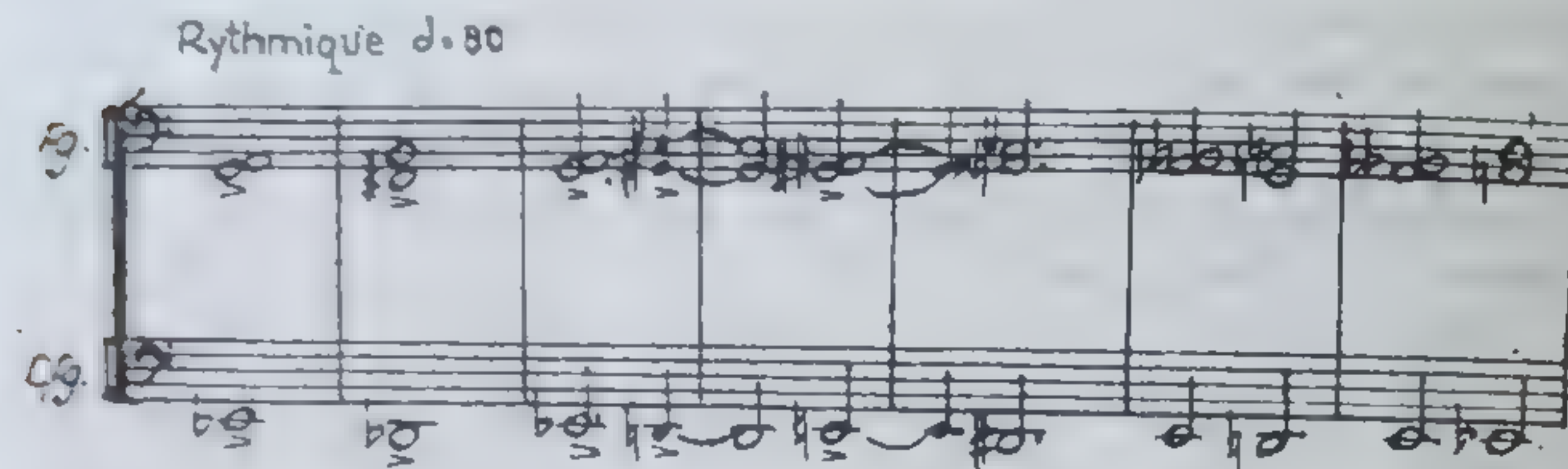
⁴² Capturat de Taréah huronul, Niganon, marele șef al unui trib irochez, este condamnat la moarte prin ardere pe rug. Când flăcările îl înconjoară, Niganon își cântă cântecul său de moarte, îmbărbătându-și urmașii.

⁴³ Marcel Landowski, *Honegger*, Editions du seuil, Paris, 1957, pag. 129.

⁴⁴ Arthur Honegger, *Pacific 231*, Wiener Philharmonischer Verlag A.G. Wien (Partitura).

Mai târziu însă în cartea sa *Sunt compozitor*, face următoarea precizare referitoare la *Pacific 231*: „În realitate am urmărit în *Pacific* o idee foarte abstractă și cu totul ideală dând sentimentul unei accelerări matematice a ritmului în timp ce mișcarea însăși se încetinează. Din punct de vedere muzical am compus un coral mare variat străbătut de contrapuncte, în felul lui Bach”⁴⁵.

La baza acestui „coral mare variat” cu titlul său mnemotehnic stă de fapt ideea accelerării și a răririi progresive, ea fiind realizată prin mișcarea și mărirea progresivă a valorilor ritmice ale sunetelor



astfel că *Pacific 231*, în ciuda ultimelor afirmații ale compozitorului, rezolvă și sugerează aproape vizual pornirea unei locomotive, mersul său în plină viteză, după care urmează încetinirea sau răriră, oprirea ei... și a discursului muzical.

Stimulat de succesul internațional repurtat cu *Pacific 231*, Honegger creează cea de a doua mișcare simfonică, pe care o intitulează *Rugby* (1928), o lucrare realizată în formă de rondo variat, sugerând de fapt imaginea jocului însuși. De ce *Rugby* și nu *Fothal*?

Pentru că rugby, precizează Honegger: „mi se pare mai spontan, mai direct, mai apropiat de natură; m-am simțit mai atras de el prin ritmul sălbatic, brusc, dezordonat, înversunat”⁴⁶.

Și totuși titlurile acestor două mișcări simfonice par a fi destul de artificiale, mai ales că primul, *Pacific 231*, a fost atribuit lucrării după terminarea ei. A treia de acest fel, *Mișcare simfonică nr. 3* (1932) a rămas fără denumire, compozitorul fiind „lipsit de imaginație”⁴⁷, fapt ce a determinat o mai modestă popularitate și apreciere a ei cu toate că nu este cu nimic inferioară primelor, ca valoare artistică și realizare arhitecturală: două mișcări *Allegro* și *Adagio*, măiestrit polifonizate și bogate în invenție melodică se înlanțuie realizând un întreg sonor unitar și omogen.

Alte câteva compoziții orchestrale ca: *Nocturna* (1936), *Le grand Barrage* (Marele baraj, 1942), *Mermoz* (1943), *Serenade à Angelique* (Serenadă

⁴⁵ Arthur Honegger, *Sunt compozitor*, pag. 84.

⁴⁶ Marcel Laudowski, op. cit., pag. 130.

⁴⁷ Arthur Honegger, idem, pag. 85.

pentru Angelica, 1945) și *Monopartita* (1951) completează șirul lucrărilor monopartite ale lui Honegger numite de unii muzicologi „miniaturi”.

Dar împlinirile simfonice de excepție ale compozitorului se situează în domeniul simfoniei, Honegger fiind creatorul a cinci astfel de edificii sonore realizate în plină maturitate biologică și creatoare, după vârsta de patruzeci de ani (cu excepția primei simfonii create la vârsta de treizeci și șapte de ani).

Astfel, *Simfonia întâi* (1929), scrisă la cererea Orchestrei simfonice din Boston, atestă marea vocație orchestrală a compozitorului. În ea, ca și în sonate și cvartete, Honegger adoptă structura tripartită (*Allegro-Adagio-Presto*), fiecare secțiune fiind edificată pe câte o idee centrală din care derivă altele țesute într-o polifonie severă de factură barocă. În general, *Simfonia* evidențiază un stil propriu, o anumită asprime și varietate în prima parte ce contrastează cu transparența și lejeritatea părții mediane, contrastantă și ea cu *Finalul*, foarte apropiat ca atmosferă de spiritul muzicii lui Haydn.

Simfonia a doua (1941), pentru orchestră de coarde și trompetă (*ad libitum*), apare ca un caz izolat în creația lui Honegger având alura unui divertisment. Alcătuită tot din trei părți (*Molto moderato - Adagio - Vivace non troppo*), *Simfonia* cuprinde în partea întâi un rondo asimetric în care apar patru teme ritmice, în partea a doua a passacaglie cu cinci variațiuni și, în partea a treia, din nou un rondo în care apar elemente tematice, melodice și ritmice – un fel de amintiri – din partea mediană. Surpriza aici o constituie coralul din final încredințat viorilor prime dublate la octava inferioară (*ad libitum*) de trompetă,



cu un efect surprinzător, evidențiind calitățile excepționale și rafinamentul coloristic al muzicianului creator.

Aceste calități pot fi remarcate și în *Simfonia a treia* (Liturgica) scrisă în anul 1945, în care Honegger atinge punctul culminant al realizărilor sale simfonice, lucrarea distingându-se prin mesajul său umanist, afirmat în vremea unor evenimente generate de cel de al doilea război mondial. Tocmai acestea au fost motivele care au făcut ca cele trei părți ale *Simfoniei* să primească denumiri extrase din versete ale cântului liturgic catolic (*Dies irae*, *De profundis clamavi*, *Dona nobis pacem*), ascunzând un programatism pe care compozitorul l-a comunicat însă prietenului său Marcel Delannoy: „Acesta începe prin tema c... e umane, un fel de marș care tropăie în jurul aceleiași note bâlbăite, repetând mereu același lucru: război, vamă, militarism, naționalism, hârțogăraie, transformarea progresivă a omului în sclavul unei administrații oarbe și surde.

O a doua temă schițează reacția de apărare a omului dar c... e copleșește totul până când se afirmă strigătul universal. Un fel de Ajutor! Ajutor! ce se

traduce în limba latină prin... „Dona nobis pacem! Dona nobis pacem!” (sic).
 Și apoi vine revolta, care are două părți: aspră și dură la pornire, sperând
 în pace. Simfoniei, însă, există încă plăceri care mai clintă prin arbori.
 Într-o simfonie înaltă de cămin pe de bună înțeles, toate acestea se pot
 realiza.

În program căruia Honegger i-a dat sens muzical realizând o lucrare de
 profundă meditație filozofică, de esență umanistă, încadrată într-o construcție
 eliberată de rigori estetice tradiționale, de o puternică vibrație lirică.

Într-una, ce poate convinge mai bine decât muzica *Simfoniei*, în care partea
 întâi, *Dies irae* (Allegro moderato), este fondată pe două idei tematice puternic
 contrastante, prima aspră și dură.

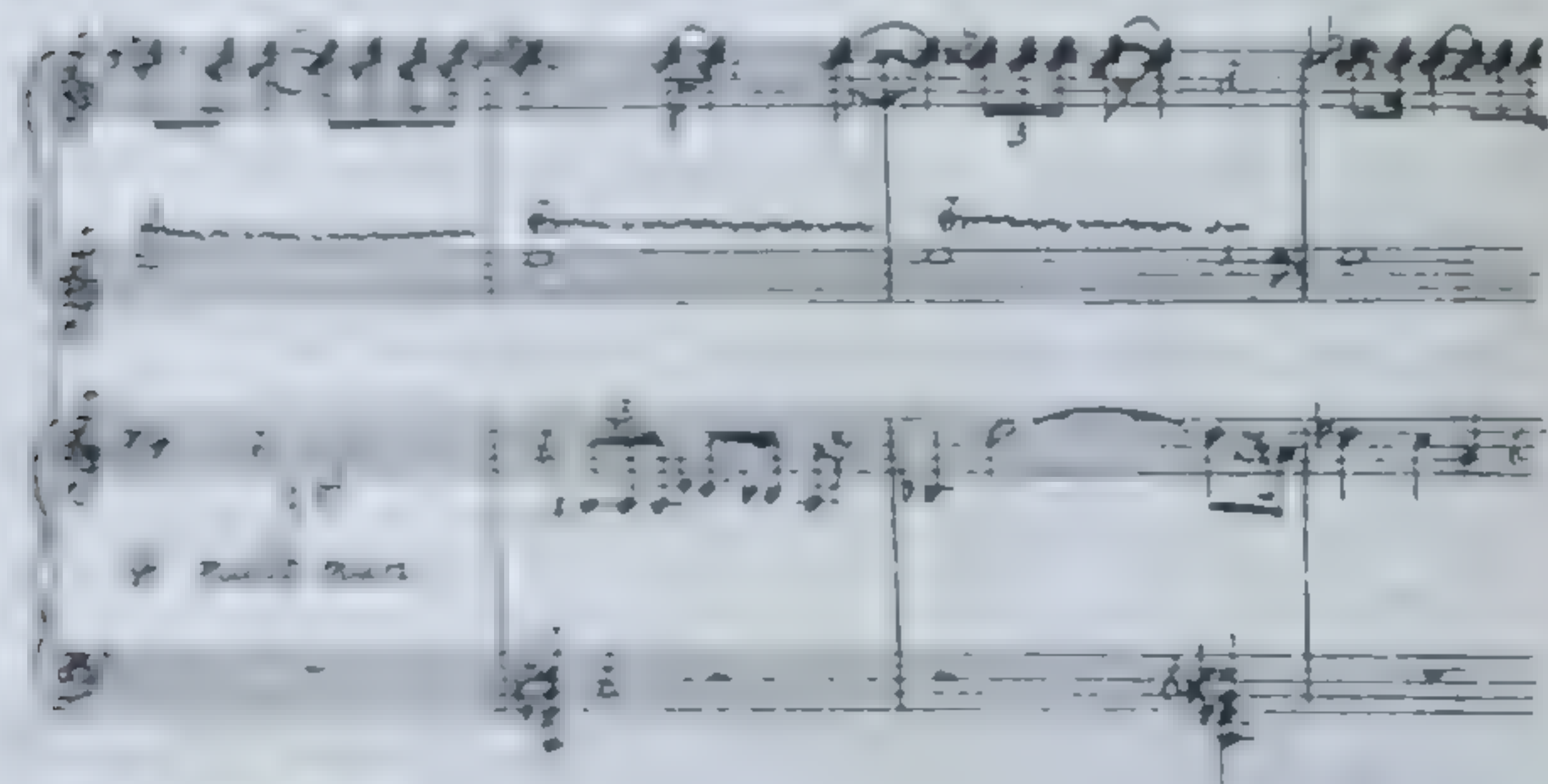
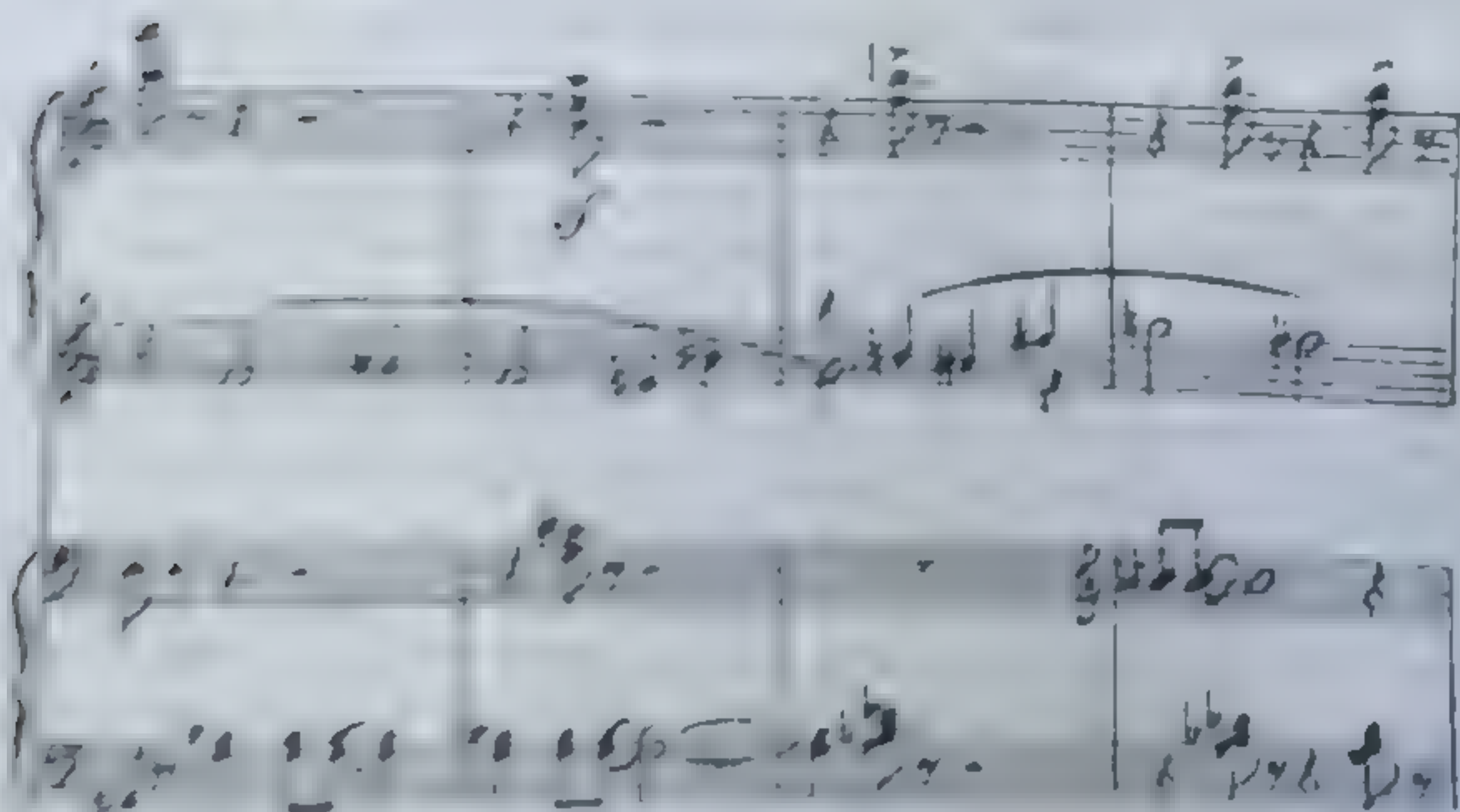


Fig. 1. Honegger

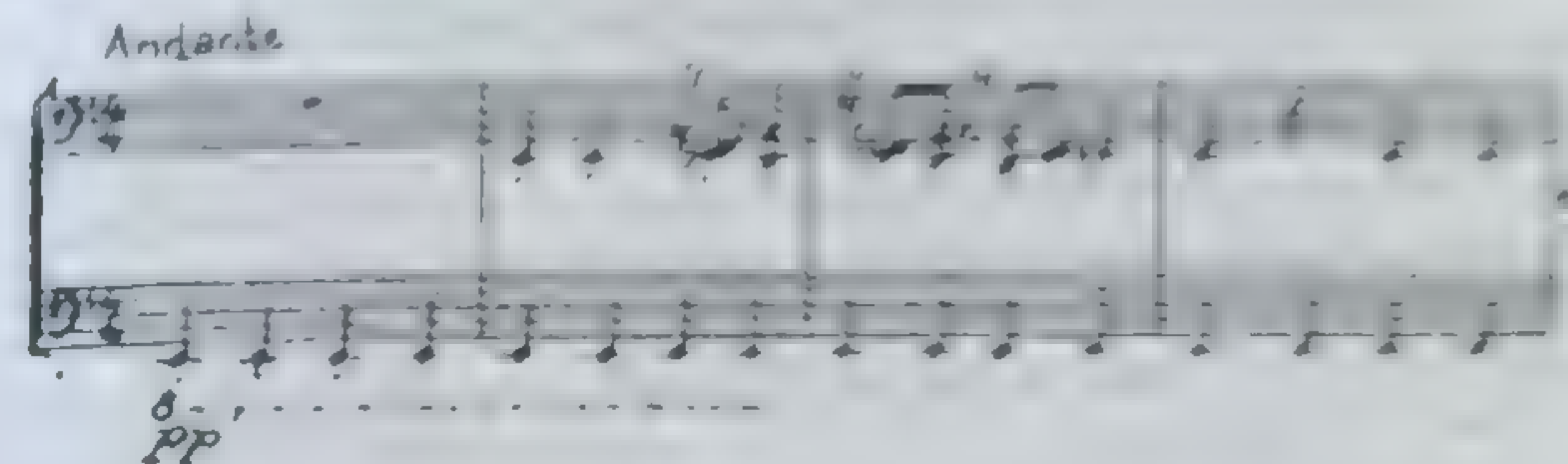


* M. Delannoy, Honegger, Pierre Horay, 1953, pag. 198

ce se confruntă în dezvoltări simfonice ample, încadrate toate acestea într-o
 clară formă de sonată.

Sau, partea a doua, *Dona nobis pacem* (Andante) cu teme sale ritmice
 pregnante intonate de suflători, prima de clarinete

Sau, partea a treia, *Dona nobis pacem* (Andante) cu teme sale ritmice
 pregnante intonate de suflători, prima de clarinete



și a doua, de corni.



cu splendida culminație orchestrală după care finalul instaurează atmosfera
 de calm și bucurie spirituală, ideal suprem spre care năzuiește omenirea.

Următoarea, *Simfonia a patru* subintitulată *Deliciae basilienses* (1946)
 a fost dedicată lui Paul Sacher și apare ca o lucrare de circumstanță, compo-
 zitorul aducând prin aceasta un emoționant omagiu Elveției, orașului Basel,
 loc al vacanțelor sale ferice.

Căci, *Deliciae Basilienses* (plăcerile Baselului) este o simfonie în care,
 pentru a realiza culoarea locală, Honegger utilizează motive pentatonice și
 citează câteva vechi melodii elvețiene (*L'Basel un mun Rou*, în partea a doua
 și *Basel Morgenstreich*, în partea a treia) pe care le prelucerează în forme
 muzicale polifonice ca: rondo-sonată în prima parte, pasacaglia pe un baso
 ostinato, în partea a doua și fugă, în a treia, *Simfonia* distinguându-se prin
 cordialitatea, prospețimea, lirismul și frumusețea muzicii sale. Ultima simfonie
 a lui Honegger este *Simfonia a cincea - Di tre re* - (1950) subintitulată astfel,
 după cele trei note „re” ale timpanilor cu care se termină toate cele trei părți
 ale simfoniei.

Construcție monumentală, *Simfonia a cincia*, spre deosebire de precedentă, se remarcă prin expresia sa tragică și angoasă. Este lucrarea care reflectă cel mai bine starea de pesimism de care era stăpânit compozitorul în ultimii ani ai vieții, iar despre modul în care a scris-o, Honegger spunea: „Am insomnii neplăcute. Pentru ca să-mi alung gândurile mele negre, le însemn pe hârtie... Și așa au ieșit unele schițe. După ce le-am legat între ele, mi-am dat seama că aveam o simfonie; atunci am orchestrat-o”⁴⁹.

Ca în toate celelalte simfonii ale sale, Honegger păstrează aici alcătuirea tripartită (*Grave – Allegretto – Allegro marcato*) întreaga lucrare constituindu-se ca o construcție solidă, elaborată riguros, ce îmbracă forma unei fantezii dramatice bazată pe aceleași fundamente ale tradiției clasico-romantice, cu teme pregnante, măiestrit contrapunctate în stil baroc și clasic, cu dezvoltări conflictuale și culminații dramatice, toate acestea determinând sensul modern al lucrării și locul important referențial pe care l-a ocupat în ierarhia valorilor simfonice contemporane.

Din același an cu *Simfonia a cincia* (1951) datează și *Suita arhaică* comandată de Societatea de muzică din Louisville, din America, alcătuită din *Uvertură, Pantomimă, Riturnela și Serenada, Processional*, prima și ultima având la bază același motiv tematic de structură modală și *Monopartita*, comandată de municipalitatea orașului Zürich reunind opt bucăți într-o arhitectură comună – ultimele lucrări simfonice mai ample ale compozitorului.

Să reținem că Honegger a creat și câteva lucrări concertante, prima lucrare datând din anul 1924 când a compus *Concertino pentru pian și orchestră*, o pagină muzicală distinctă prin frumusețea melodiilor, discreția și farmecul expresiei, considerat de unii drept un divertisment de factură mozartiană (Ansermet).

Trebuie să remarcăm însă că pianul este tratat ca un instrument percutant iar orchestra, mai ales la trompete și tromboni, creează numeroase momente de acompaniament jazzistic.

A doua este *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1929), o pagină muzicală concisă, alcătuită din trei secțiuni (*Andante-Allegro marcato-Lento*) ce se succed ciclic, fără întrerupere, cu cadenza facultativă, plasată la sfârșitul părții întâi, o lucrare în care compozitorul pune în valoare toate resursele tehnice ale instrumentului și conferă solistului o mare independență, realizând o muzică grațioasă spirituală și spontană.

Și a treia, *Concerto da camera* (1948) pentru flaut, corn englez și orchestră de coarde, realizat în spiritul lucrărilor sale camerale anterioare, accentuând însă caracterul concertant al lucrării și tratând instrumentele soliste foarte liber, ca și cvintetul de coarde, într-o scriitură polifonică caracteristică stilului său.

⁴⁹ Arthur Honegger, *Sunt compozitor*, pag. 113.

Creația vocal-simfonică și de scenă

Tărâmul împlinirilor de excepție ale lui Arthur Honegger îl constituie însă muzica vocal-simfonică și de scenă, atât de semnificativă în ansamblul creației sale prin valoarea etică și estetică a subiectelor, prin viziunea modernă a dramaturgiilor și a edificării arhitecturilor, prin mesajul umanist și forța de expresie pe care le degajă.

Oratorii, opere, operete, balet, muzici de scenă, de film și pentru radio, acestea sunt genurile muzicale de care Honegger a fost atras și în care a dat toată măsura talentului său componistic realizând împreună momente de artă sonoră a căror strălucire răzbate departe în întreaga lume muzicală contemporană. Căci, cine nu a auzit de *Le roi David*, *Judith*, *Jeune fille au Bucher*, *La Danse des Morts*, *Antigone* și a. n. nume de lucrări propunând adevărate mari capodopere ale primei jumătăți a secolului nostru? Și aceasta pentru că, pentru Honegger muzica vocal-simfonică și de scenă nu este numai un gen muzical oarecare, ci reprezintă o vocație, mai mult chiar, o tentativă permanentă

„În ceea ce mă privește, lucrările simfonice îmi dau bătăie de cap, necesită un efort de gândire susținută. Din contră, de îndată ce pot să mă refer la un pretext literar sau vizual, lucrez mult mai ușor. Visul meu ar fi fost ca să nu compun decât opere: dar ar fi însemnat o trudă inutilă, la o epocă în care teatrul liric este pe punctul să dispară”⁵⁰. Îi spunea Honegger lui Bernard Gavoty. De aceea, a compus numeroase lucrări vocal-simfonice în genul oratorial pe care îl reactualizează și-l reinnoiește într-o viziune proprie modernă, și multă muzică de scenă.

Prima dintre ele, *Le roi David* (Regele David, 1921), psalm simfonic în trei părți pentru recitator, soliști (sopran, alto și tenor), cor mixt și orchestră, a fost scris inițial ca muzică de scenă la drama cu același nume de René Morax, ulterior fiind transformată în oratoriu, adăugându-i-se un recitator al cărui text recitat are rolul de a lega părțile scurte și de a rezuma acțiunea.

Alcătuită din 27 de tablouri, lucrarea prezintă principalele momente ale legendei biblice despre David: în partea întâi, David păstor, învingătorul lui Goliath și al filistenilor; în partea a doua, regele David; și în partea a treia, David rege al poporului israel și profet, oratoriul încheindu-se cu încoronarea lui Solomon, fiul lui David și moartea lui David exprimată printr-un emoționant *Alleluia*.

De la început lucrarea atrage atenția și surprinde prin pitoresc și arhaic pe care Honegger le realizează magistral prin întrebuintarea preponderentă a

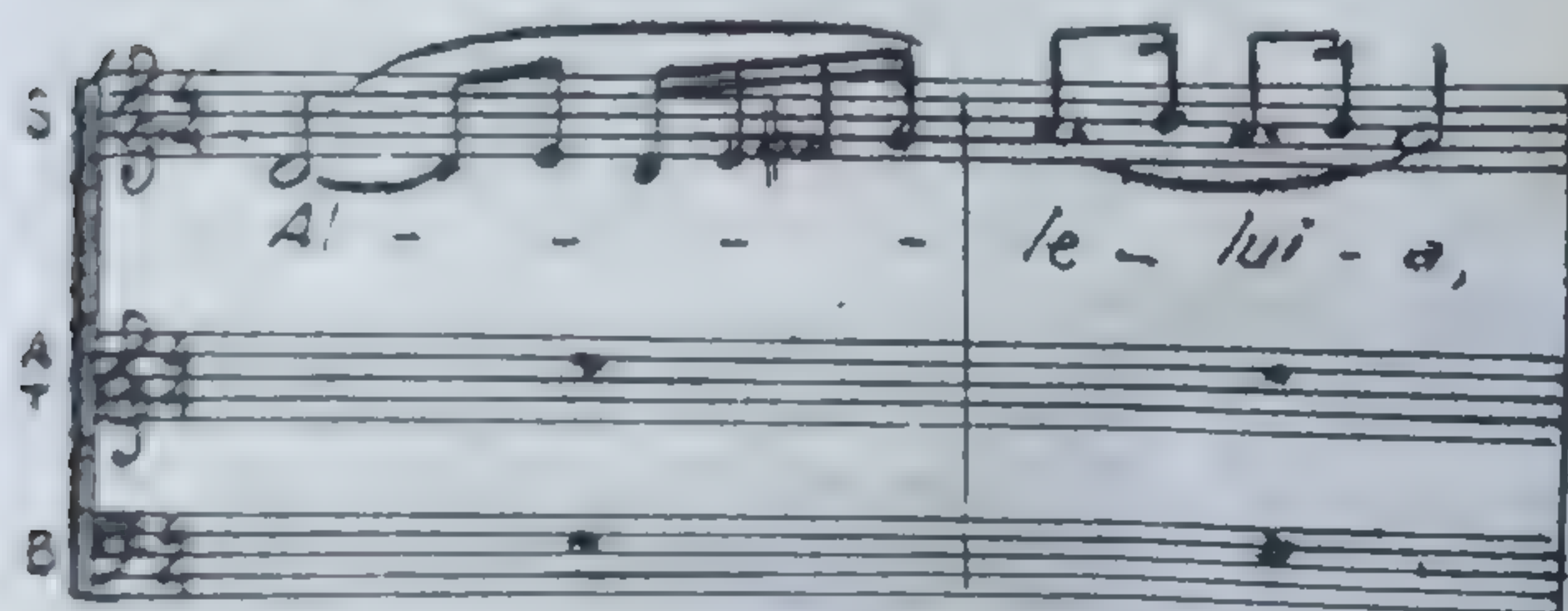
⁵⁰ A. Honegger, *Sunt compozitor*, op. cit., pag. 60.

1982-2000 1986-1990 1991-1995 1996-2000



a cromatismelor și a țesăturilor polifonice (din care se detașează monumentalul *Alleluia* de la sfârșitul părții a doua în stil händelian).

Andante ♩=72



armonii ambigue, cu momente de politonalism, expresia concentrată și mai ales, sensul expresiv al textului evidențiat printr-o nouă manieră de articulare a cuvintelor, riguros silabică deplasând accentul tonic francez în favoarea accentelor germanice, culoarea timbrală, toate acestea au făcut ca *Regele David* să-i aducă creatorului său o mare popularitate, să marcheze un început în creația sa și să determine o adevărată schimbare generală de optică atrăgând atenția publicului și a lumii muzicale europene, numeroși compozitori au început să se inspire din realizarea unei lucrări asemănătoare (Milhaud, Stravinski, Orff ș.a.)

În aceeași viziune estetică și cu aceleași mijloace de expresie a fost realizat și oratoriul următor, *Judith* (1925), după o altă dramă biblică, de același René Morax. Numai că subiectul aici nemișcând atât de bogat în acțiune ca *Regele David*, i-a oferit compozitorului mai puțin spațiu de dezvoltare și de afirmare a tendințelor sale inovatoare. Totuși, în *Judith*, compozitorul realizează un plus de complexitate în scriitura vocală, prin introducerea în textul cântat, compozitorul înlăturând decorațiile vocale din textul melodiei, într-un stil unitar și o exprimare concentrată. Noua concepție a prozodiei în care textul cântat „trebuie să se înțeleagă” își găsește în *Judith* o deplină realizare.

Remarcabilă este scriitura polifonică, evidențiind predilecția compozitorului pentru mișcarea contrară a vocilor, pentru liniile melodice armonizate și pentru reprize ritmice ce se succed într-o mare diversitate de combinații, toate acestea determinând valvarea de necontenit a muzicii.

În *Cris du Monde* (Strigătele lumii, 1931) oratoriu dramatic în patru părți, inspirat compozitorului de lectura poemului *Imn Solitudinii* de J. Keats, pe un libret de René Bizet, Honegger încearcă o sinteză a muzicii cu o nouă expresie, pe primul plan stând concepția sa asupra prozodiei. El reține atenția accentele dramatice, splendid concertate cu ritmurile imitative și cu intersecțiile contrapunctice, determinând imagini concordante cu conținutul poemului și problematica abordată. *Cris du Monde* este un oratoriu contemporan, ce-l îndeamnă la instrăinarea și alienarea sa, la exacerbarii mașinismului, tehnicismului și a superdezvoltării; este confesiunea dar și atitudinea protestatară a artistului.

Toate acestea sunt redată printr-o muzică de mare complexitate în care vocile se suprapun, se urmăresc într-o desfășurare tumultuoasă, cu sunete vorbite, independente de vocile orchestrate, cântec amestecat cu sunete vorbite, „Isole moi. Delivre moi!”, iar ritmurile se strâng într-o presiune exasperantă. Și cu toate acestea, lucrarea se impune nu prin desigură și certitudine și impresia de haos, ci prin frumusețea alcătuirii și ordonării deosebită dintre imagini, determinând, în final, conturul unei fresce sonore de proporții grandioase.

Cu *Amphion* (1931) melodramă pentru recitator, bariton, patru voci de femei, cor mixt și orchestră — o partitură neoclasică scrisă în spiritul lui Luliy

⁵¹ Eroul principal al oratorului este Omul epocii noastre, care trăiește în singurătate. Dar a se opune cu violență tiraniei societății contemporane, superdezvoltată, care îl exasperează cu zgomotele urmelor, cu zgomotele revoluției etc. O mare de fumuri apare totuși, care este chemarea la revoltă. Într-o lume în care totul se schimbă odată cu venirea soarelui, care poate să vădă în orice moment se aud zgomotele metroului, zgomotele tramvaiului, zgomotele autobuzului, zgomotele reclamelor etc. ce accentuează vacarmul cotidian.

și Rameau, rezultat al colaborării cu Ida Rubinstein și Paul Valéry care i-a oferit textul – Honegger se îndepărtează pentru un moment de problematica contemporană și se apropie de mitologie, evidențiind adevărul conform căruia „După ce opera a fost făurită, autorul nu mai interesează”⁵².

Numai pentru un moment, pentru că următoarea lucrare vocal-simfonică a lui Honegger este *Jeanne d'Arc au bûcher* (Jeanne d'Arc pe rug, 1935), oratoriu scenic pentru roluri vorbite, roluri cântate, cor mixt, cor de copii și orchestră – marea sa capodoperă, cea mai reprezentativă creație a sa, ce evidențiază atitudinea umanistă, concepția estetică, meșteșugul componistic modern, renovator ale compozitorului.

Sinteza încercată în *Strigătele lumii* aici este dusă mai departe, Honegger creind un gen muzical eterogen, în care se amestecă elementele spectacolului cu text vorbit, cu opera lirică, cu oratoriul și cantata, cu poemul simfonic. Un gen muzical eterogen în care se amestecă, prezentul cu trecutul, tragicul cu epicul etc., toate într-o viziunea ordonatoare și într-o desfășurare riguroasă, coerentă și logică, grație stilului unitar și coeziunii excepționale, oferindu-ne un exemplu desăvârșit de varietate în unitate.

Este lucrarea pe care Honegger o realizează și o datorează în mare parte autorului textului, Paul Claudel despre care spunea: „Pentru fiecare din lucrările la care am avut fericirea să lucrez cu el, mi-a indicat, scenă cu scenă, aş putea spune aproape rând pe rând, construcția muzicală a partiturii... Este suficient să-l auzi pe Claudel citindu-și și recitindu-și textul. O face cu atâta forță plastică, dacă pot spune așa, încât întreg relief muzical se desprinde clar și precis pentru oricine are cât de puțină imaginație sonoră”⁵³.

Dar să deschidem partitura și să observăm că pentru redarea tragediei Ioanei d'Arc, eroina franceză care în sec. al XV-lea a salvat Franța de cucerirea engleză, fiind condamnată de inchiziție la ardere pe rug acuzată de vrăjitorie, erezie și sperjurie, cei doi autori: Claudel⁵⁴ și Honegger, au conceput lucrarea pentru a fi prezentată atât ca spectacol cât și ca piesă de concert; că pentru realizarea ei folosesc o distribuție ce cuprinde două categorii de roluri: vorbite și cântate, între cele vorbite aflându-se și cele două roluri principale, al Ioanei d'Arc și al călugărului Dominique, interpretate de actori⁵⁵ în jurul

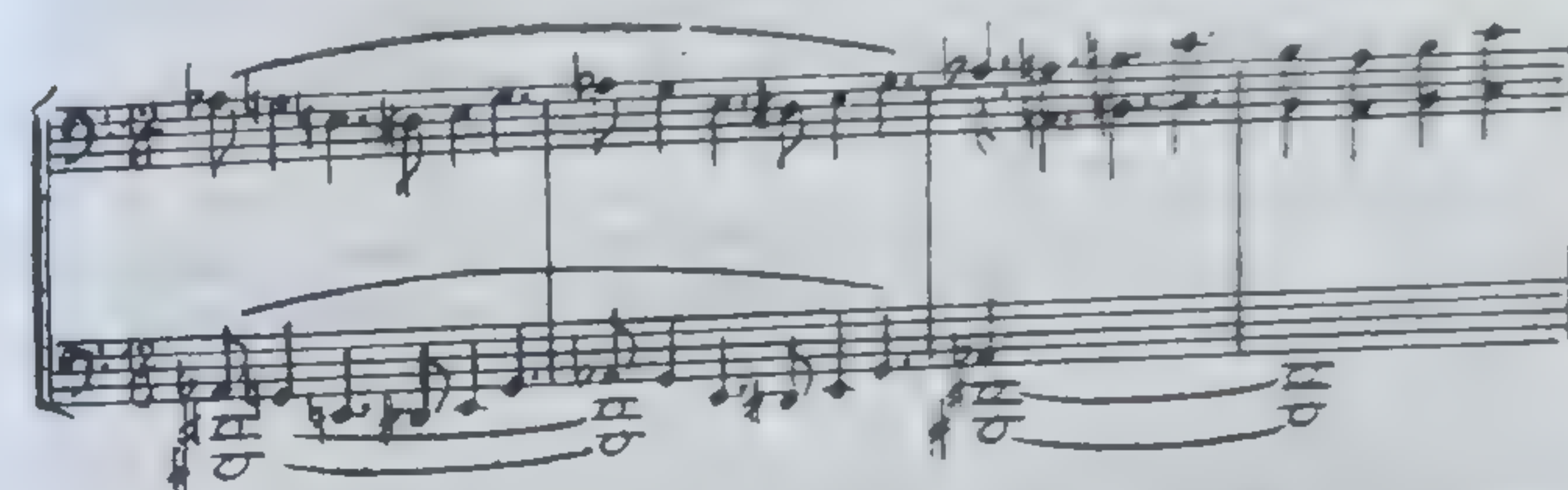
⁵² Adolescentul Amphion, fiul lui Jupiter, primește, în vis, Lira de la Apollon. Sub ochii mulțimilor fascinate, el cu arta sa mișcă pietrele și construiește Teba și Templul lui Apollon, în care coloanele sunt însăși muzicale. Amphion este aclamat urmând a fi purtat în templul și divinizat. Dar o figură acoperită cu voaluri – simbol al dragostei și al morții – îi barează calea și-l duce, după ce-i aruncă lira, într-o fântână adâncă. Amphion este singurul care nu se bucură de opera sa.

⁵³ Arthur Honegger, *Sunt compozitor*, pag. 94–95.

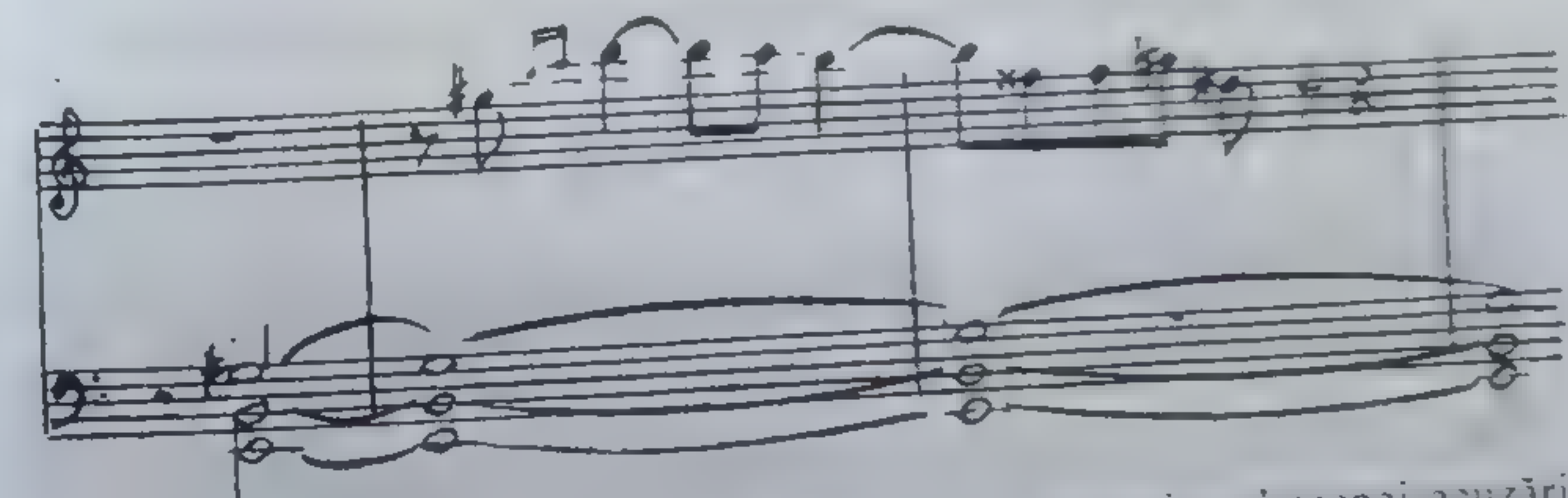
⁵⁴ „Contribuția lui Claudel a fost atât de mare încât nici nu mă consider ca un autor adevărat ci doar ca un simplu colaborator”. (A. Honegger, *Sunt compozitor*, pag. 83).

⁵⁵ La prima reprezentare scenică a oratoriului (Bâle, Elveția, 10 mai 1938) rolul Ioanei a fost interpretat de celebra actriță Ingrid Bergman.

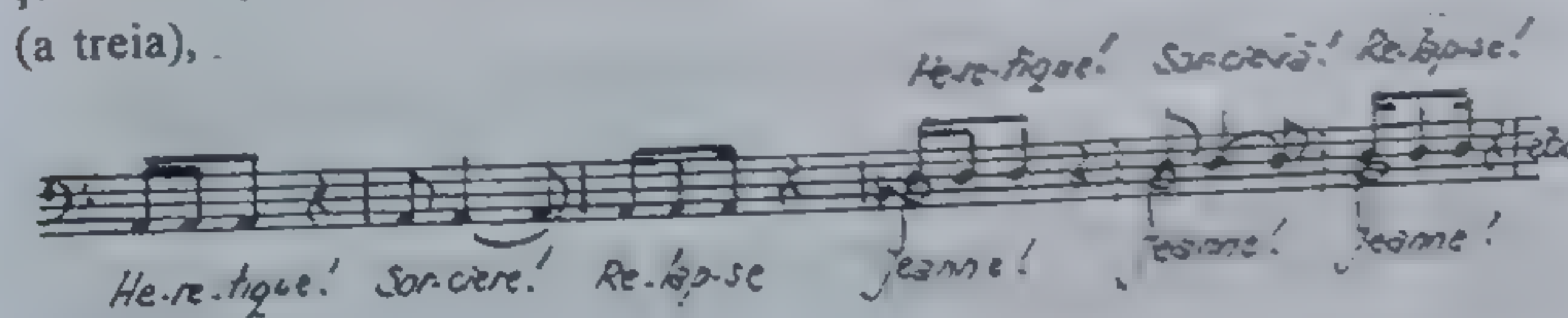
căroră, de fapt, se concentrează întreaga acțiune; că acțiunea este astfel prezentată încât spectatorul participă afectiv atât la evenimente prezente cât și la unele petrecute în trecut; că procedeele dramaturgice, scenice, muzicale, interpretative, arhitecturale, de limbaj, de expresie și de regie sunt moderne⁵⁶; că cele zece scene (*Vocile cerului, Cartea, Vocile pământului, Ioana predată animalelor, Ioana la stâlp, Regii sau geneza jocului de cărți, Catherina și Margareta, Regele care merge la Rheims, Spada Ioanei, Trimazo, Ioana d'Arc în flăcări*) precedate de *Prolog* sunt strâns legate între ele și se succed fără întrerupere pe parcursul a 80 de minute, într-un ritm alert, asigurând o audiție interesantă și plină de inedit. Interesantă prin forța evocatoare a muzicii, de la atmosfera medievală sugerată de *Prolog*,



la substanța melodică diversă din primele două scene în care se amestecă melodii franceze arhaice,

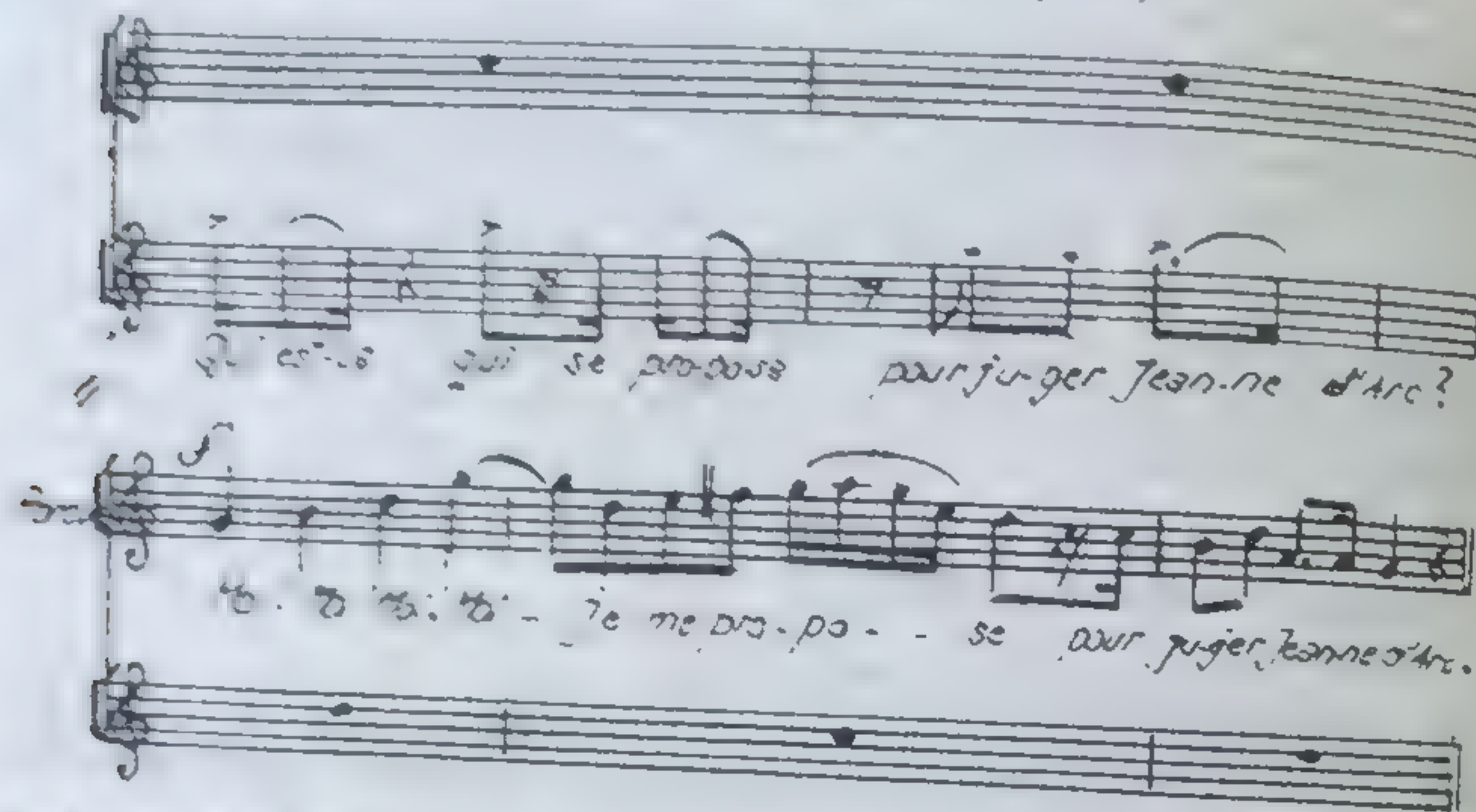


și de curte, cu teme create de Honegger, de la dramatismul scenei acuzării (a treia),

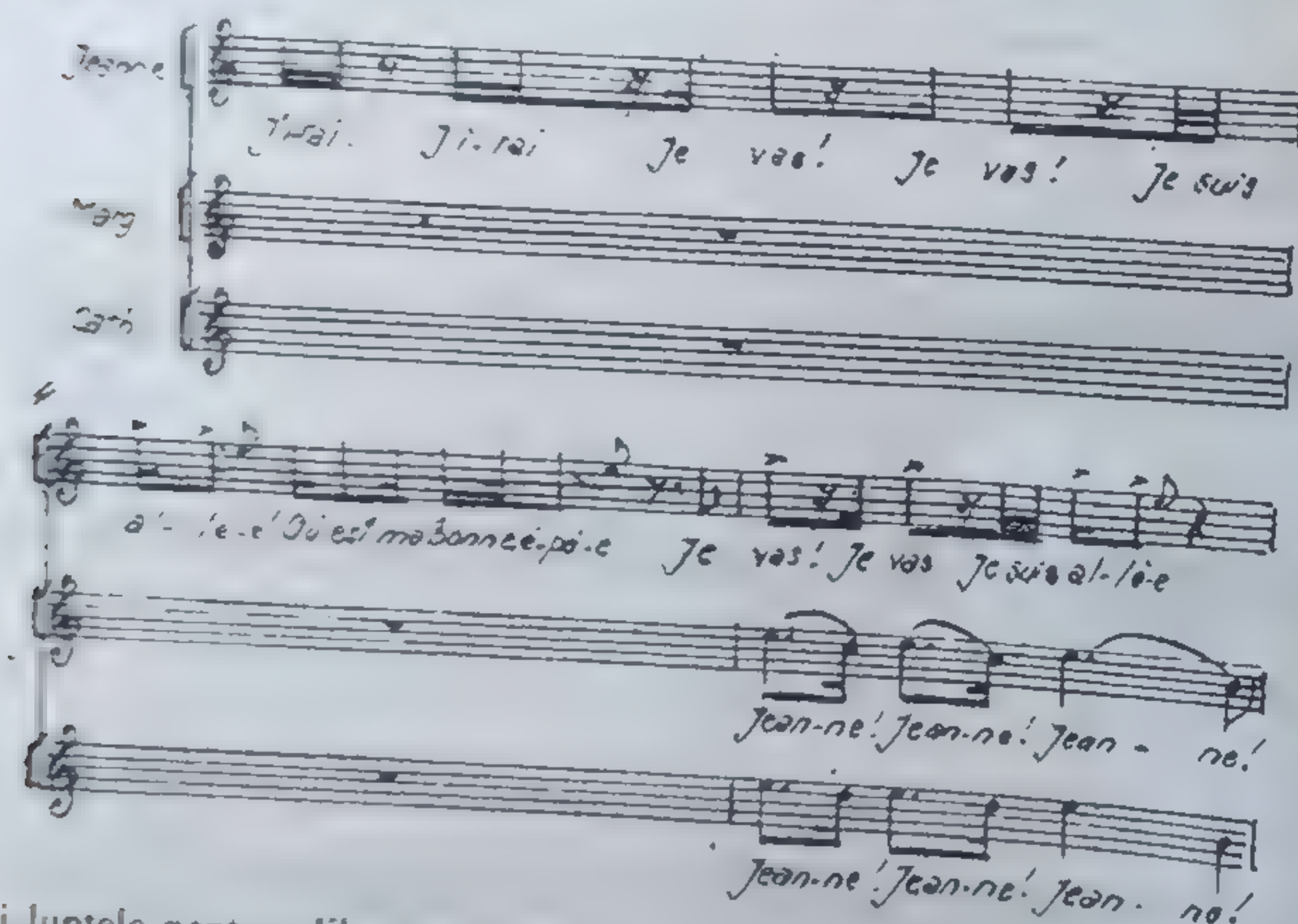


⁵⁶ În orchestră alături de instrumentele tradiționale folosite apar: saxofonul, pianul, bateria, celesta și undele Martenot.

la comicul burlesc și grotesc al scenei judecării (a patra):



de la starea de neliniște și marasm a mulțimii îngrozite, la satira acidă adresată capetelor încoronate simbolizate prin personaje ca: Prostia, Trufia, Zgârcenia și desfrăul, de la lirismul scenelor în care se evocă viața Ioanei (scena a VIII-a).



și luptele pentru eliberarea Franței (scena a VIII-a) la care croina participă obținând victoria, la dramatismul și încheștarea ultimei scene, Ioana în flăcări, măreață prin ideea ce o evidențiază, a jertfei, a sacrificiului pentru binele și fericirea patriei, a poporului căruia îi aparții.

plină de inedit, prin modul particular de conducere a acțiunii, a dramaturgiei, de plasare și accentuare a consoanelor din text, pe timpi tari, de utilizare a instrumentelor în orchestră în combinații netradiționale, *Jeanne d'Arc au Boucher* se înscrie în rândul marilor capodopere ale secolului al XX-lea păstrându-și prospețimea, vitalitatea și modernitatea, până în zilele noastre. O modernitate autentică, nealterată, conformă cu legile artei, ale frumosului, ale esteticii contemporane.

Ideea creării următorului oratoriu *La Danse des Morts* (Dansul morților, 1938) s-a născut în timpul petrecerii la Băle în Elveția, prilejuit de prima reprezentație a *Ioanei d'Arc pe rug* (10 mai 1938), când cei doi autori, Claudel și Honegger au vizitat muzeul orășenesc, fiind atrași de gravura *Dansului morților* de Holbein.

Fără a avea forța și semnificațiile *Ioanei pe rug*, *Dansul morților* reunește fragmente biblice (revelațiile lui Ezéchiél și Job) cântece populare, franceze și texte latine, toate subordonate și corelate scenariului propus de Claudel. Dar, spre deosebire de *Ioana d'Arc*, oratoriul acesta scris pentru recitator, cor mixt și orchestră se remarcă prin renunțarea voită la preponderența melodiei, la emoție, afirmând intelectualismul, dinamismul.

Alte două lucrări: *Nicolas de Flue* (1939) oratoriu pe un libret de Denis de Rougemont și *Cantate de Noel* (1953) aceasta din urmă fiind scrisă pentru coruri mixte, coruri de copii, bariton solo, orgă și orchestră, evidențind o polifonie imitativă măiestrită, luminoasă, completează lista lucrărilor vocale simfonice realizate de Arthur Honegger, evidențiind aria lărgită a preocupărilor sale creatoare.

În domeniul operei, Honegger a creat cel mai puțin, *Antigone* (1927) fiind singura, cu toate că tentația lirică la el s-a manifestat destul de timpuriu. stăpânindu-l de-a lungul întregii sale vieți, în ciuda convingerilor pesimiste exprimate în *Sunt compozitor*, conform cărora „Opera este un gen muribund” (pag. 26). Nu a rezistat însă, astfel că atras de textul simplu și concis al lui Jean Cocteau, o adaptare liberă și modernă după tragedia lui Sofocle, Honegger crează o tragedie muzicală în trei acte și 11 scene în care urmărește, după cum precizează în prefața partiturii:

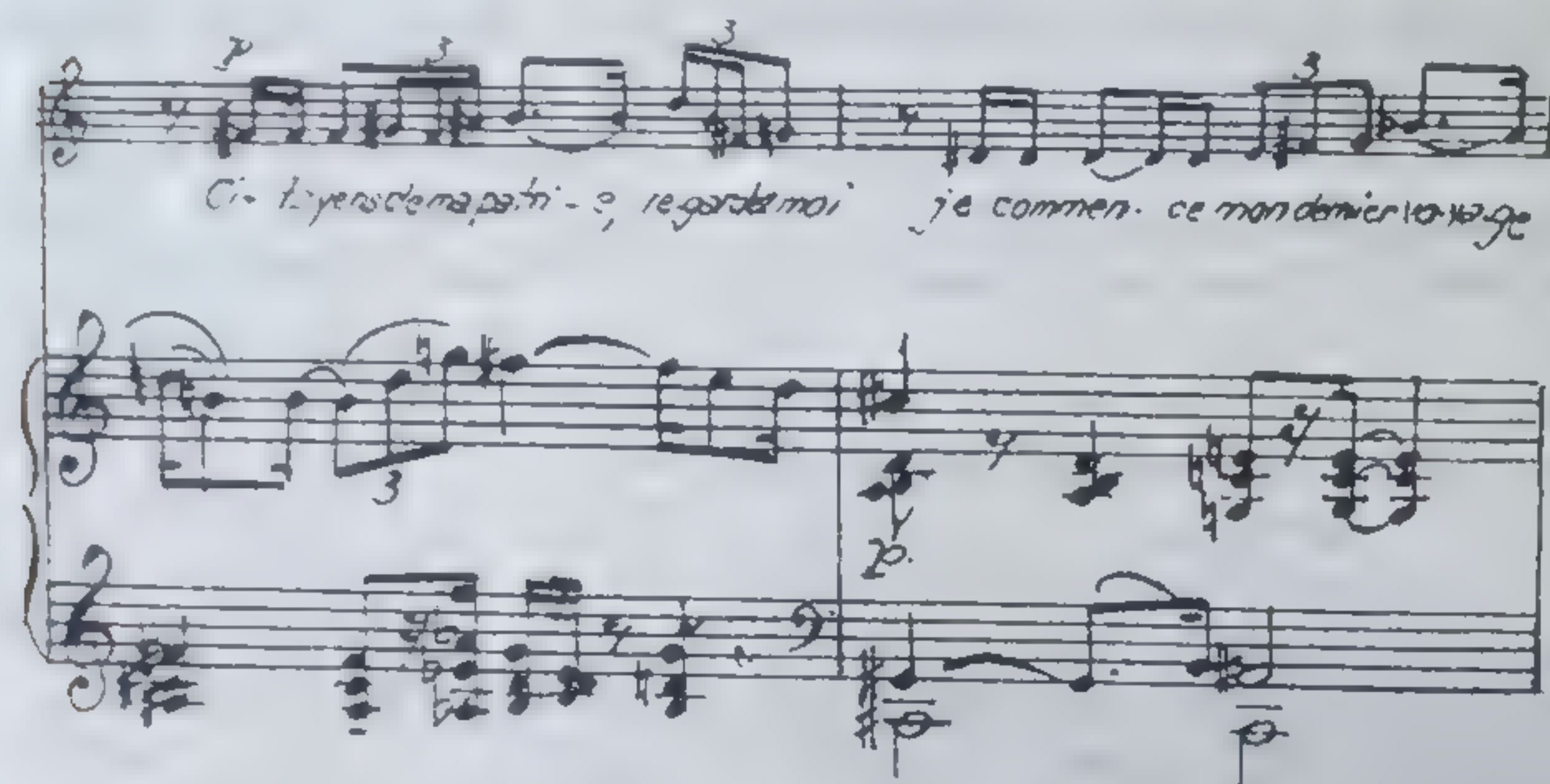
„1. Înveșmântarea dramei într-o construcție simfonică riguroasă fără a-i îngreuna mișcarea.

2. Înlocuirea recitativului printr-o scriitură vocală melodică eliberată de note ținute înalte (ce fac textul incomprehensibil) sau linii pur instrumentale; din contră căutând o linie melodică creată prin cuvântul însuși, prin plasticitatea sa proprie.

3. Căutarea accentuării juste în principal a consoanelor de atac în opoziție cu prozodia convențională care le tratează în anacruze”³⁷.

³⁷ Vezi: A. Honegger, *Antigone*, Editions, Salabert, Paris, 1927.

O operă în care Honegger cu scrupulozitatea-i caracteristică respectă cele trei dimensiuni ale unității spectacolului: acțiunea, spațiul și timpul, creînd o dramă muzicală modernă, ambițioasă în dramaturgie și realizare muzicală, spontană în inspirație, inovatoare. Inovatoare mai ales în prozodie, compozitorul conferind muzicii valoarea unui șoc, în care, respectând valoarea poemului, acuză reliefurile muzicale prin: menținerea cântului silabic în țesături medii fără a folosi în mod periculos unele sunete înalte, deplasarea accentului tonic în sensul conferirii cuvântului unei vigori percutante, rezultând astfel o melodie substanțial înnoită, dedusă de muzicalitatea cuvintelor, a textului francez.



În felul acesta, acțiunea⁵⁸, drama Antigonei, câștigă în expresie, în noblețe, în firescul vorbirii, al articulării percutante a replicilor, determină structura arhitecturală a lucrării, iar mijloacele de expresie, stilul muzical, alese cu inteligență, dimensiunile și factura simfonice ale muzicii, îi conferă operei atributele unei capodopere de excepție.

Următoarea operă, *L'Aiglon* (Puiul de vultur, 1957), pe un libret de Henri Cain, după romanul lui Edmond Rostand, a fost, scrisă în colaborare cu Jacques Ibert și a avut o viață scenică destul de scurtă.

În schimb, cele trei operete ale sale: *Les Aventures du Roi Pausole* (Aventurile regelui Pausole, 1930) pe un libret de Pierre Louis, *La Belle de*

⁵⁸ Luptându-se între ei, cei doi fii ai lui Oedip: Eteocle și Polinice seucid. Din ordinul regelui Creon, unghiul lor, primul este înmormântat cu onoruri socotit a fi erou, celălalt fiind lăsat pradă corbilor, fiind considerat dușman al cetății. Hotărârea regelui este nesocotită de Antigona, care își înmormântează fratele cu aceleași onoruri funerare ca cele ale lui Eteocle, riscându-și viața. Înrațitul rege nu ascultă nici de popor, nici de fiul său Hemion, logodnicul Antigonei, dispunând zidirea ei de vie într-o grotă în pustiu. Doar prezicerile lui Tiresias îi înspăimântă. Dar e prea târziu, Antigona nu mai poate fi salvată. S-a spânzurat în grotă cu eșarfa ei. Tot în grotă, Hemion își străpunge pieptul cu spada, iar vestile acestea o tulbură pe Euridice, soția regelui, care, în disperarea ei, se sgrumă.

Meudon (Frumoasa de Meudon, 1931) pe un libret de René Morax și *Les Petites Cardinal* (Micii Cardinali, 1937), pe un libret de Albert Willemetz, după Ludovic Halevy, s-au bucurat de o mai mare popularitate, toate trei fiind gustate cu interes și cu plăcere de publicul parizian al deceniului 1930-1940.

Acesta este esențialul creației lui Honegger. Dar în afara lucrărilor amintite, el a consacrat o bună parte a energiei sale creatoare compunerii de așa numite „muzici ce se uită”, după expresia sa, adică muzici de scenă, de film și de radio, mai bine spus „muzici mobilier” cum le-a numit Erik Satie, acestea fiind rezultate ale unor colaborări ale sale cu mari personalități artistice ale vremii ca: Diaghilev, Ida Rubinstein, Rolf de Maré (conducătorul trupei de balet suedez) Serge Lifar ș.a.

Nu mai puțin de 14 balete, 23 muzici de scenă, 31 muzici de film și 7 muzici pentru radio au fost create de Honegger în perioada 1917-1952, majoritatea „uite” odată cu textele și pretextele scenice pentru care au fost compuse. Să reținem totuși câteva titluri: „Balete: *Skating-rink* (Patinoarul, 1920), *Les Noces d'Amour et Psyché* (Căsătoriile lui Amon și Psyché, 1930), *Le Cantique des Cantiques* (Cântarea cântărilor, 1938), *La naissance des couleurs* (Nașterea culorilor, 1940), *L'appel de la montagne* (Chemarea munților, 1943) ș.a.

– Muzici de scenă: *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Căsătoriile de la Turnul Eiffel, de Corteau, 1921), *La Tempête* (Furtuna de Shakespeare, 1923), *Phaedre* (Fedra de d'Anunzio, 1926), *Quatorz Juillet* (Patrusprezece iulie, de Cocteau, 1936), *Charles la Téméraire* (Carol temerarul de René Morax, 1944), *Prometeu* (1946), *Hamlet* (1946), *Oedip* (1947), *Oedip-Rei* (Oedip rege, de Cocteau, 1952) ș.a.

– Muzici de film: *La roue* (Roata, 1923), *Napoleon* (1924), *Les Misérables* (Mizerabilii, 1934), *Crime et Châtiment* (Crimă și pedeapsă, 1934), *Pygmalion* (1938), *Le Capitaine Francese* (1943), *Un ami viendra ce soir* (Astă seară va veni un prieten, 1945), *Bordelle* (1950) ș.a., toate realizate cu aceeași sinceritate, inspirație, înalt profesionalism și măiestrie artistică.

Căci, acesta este Honegger: un mare muzician francez, un titan al vremurilor sale și ale noastre, moderne și contemporane.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

În constelația muzicală franceză contemporană și în întreaga muzică europeană din prima jumătate a secolului al XX-lea, Arthur Honegger ocupă un loc aparte. Este muzicianul care, deși a fost cel mai puțin francez s-a familiarizat cel mai bine cu straniul amestec de tentații și înclinații artistice prezente în Parisul de la cumpăna secolului al XIX-lea și al XX-lea alegându-și

singur și făurindu-și singur mijloacele de expresie și stil muzical, simțindu-se întotdeauna în largul său, valorile cultivate de el având tenta unor sedimente naționale seculare, patinate de timp, iscând fosforescente străluciri particulare.

Ignorând nostalgiile, stagnările și întoarcerile, Honegger manifestă un respect cultic față de formele clasico-romantice pe care le abordează în creația sa conferindu-le sensuri moderne contemporane.

La Honegger surprinde în primul rând spontaneitatea inspirației, franchețea, vițoarea și entuziasmul creator, simțul măsurii și al proporțiilor arhitecturale; gustul său înclină spre marile fresce pe care le realizează în viziunea-i proprie, dar foarte aproape de cea a lui Berlioz, pendulând însă între expresia sumbră tragică și suavitatea transparentă, fără a cădea vreodată în desuetudine.

Surprinde apoi impresionanta sa tehnică compozițională pe care a valorifică printr-un larg evantai de modalități de realizare a partiturilor, dornic de a fi înțeles de marele public.

Alături de acestea, Honegger posedă două calități esențiale: rapiditatea în lucru și suflul inspirației, calitate ce i-au asigurat realizarea unui mare număr de lucrări, reușita imediată și succesul eclatant în toate domeniile în care s-a manifestat, aproape toate creațiile sale fiind primite cu căldură de publicul de pretutindeni și de specialiști.

Sigur de sine, sensibil la problematica umană contemporană: războiul, asuprirea, abuzul și nedreptatea, Honegger își alege temele din lumea reală căutând adevărurile eterne pe care le evidențiază cu maturitate și claritate prin articulații nete, limbajul său fiind asimilat cu acela al adevăraților inovatori.

El are meritul de a fi sesizat și de a fi redat prin muzică (cu mijloacele existente atunci!) două trăsături esențiale ce caracterizează epoca noastră modernă: mașinismul și sportul, ambele „redate” magistral în *Pacific 231* și în *Rugby*.

Vocabularul său, mijloacele sale de expresie sunt tradiționale avându-și rădăcinile în fondul permanent al problematicei umane.

Dar neliniștea creatoare caracteristică marilor spirite îi determină originalitatea prin abordarea liberă a mijloacelor de expresie rezultând o muzică pătrunsă de un romantism persistent ca se manifestă printr-o irezistibilă revărsare de emoții, de idei și sentimente, căutările sale situându-se în domeniul armoniei, formelor, orchestrației și mai ales al prozodiei, conferind creației sale atributele modernității și ale autenticității.

Tradiționalist prin excelență, Honegger cultivă melodismul, uneori de inspirație populară cu structuri tonal-modale, stilul său este polifonic liniar într-o măiestrită înveșmântare armonică, cu puternice rădăcini în creația lui Bach și Händel, conferind muzicii sale unitate, cursivitate și coerență, conducerea liberă, măiestrită a vocilor determinând apariția unor armonii surprinzătoare, de o anumită duritate, vecine cu atonalismul, încadrabile însă în politonalism și polimodalism.

Spre deosebire de alți contemporani ai săi, Honegger nu exacerbează ritmul, din contră acesta este subordonat expresiei, participă la unitatea ansamblului, la desăvârșirea construcției arhitecturale echilibrate.

De remarcă, totodată, plasticitatea paletii orchestrale, sugestia timbrală, diversitatea de tonuri și nuanțe, cromatica suavă policromă, delicatețea dozării și asamblării timbrurilor instrumentale, arta lui Honegger în totalitatea ei constituindu-se ca un strălucit exemplu de înțelegere superioară a sensului de progres în artă, a legăturii dintre tradiție și inovație.

Și în ciuda pesimismului său exprimat în scrierile sale din ultimii ani ai vieții⁵⁹, muzica sa este vie, optimistă plină de patos și avânt, înflăcărată, se ascultă cu plăcere, intrând definitiv în fondul permanent al culturii muzicale universale.

Arthur Honegger, marele admirator al lui George Enescu în dubla ipostază de compozitor și interpret, prin întreaga sa activitate își înscrie numele în rândul iluștrilor reprezentanți ai componisticii contemporane.

DARIUS MILHAUD

1892-1974

„Tehnica nouă nu are sens dacă nu argumentează
posibilitățile expresiei”

DARIUS MILHAUD

Fără a se bucura de notorietatea lui Honegger cu care a fost coleg de conservator și prieten de-a lungul vieții, Darius Milhaud⁶⁰ este o revelație a artelor europene din prima jumătate a secolului nostru ocupând un loc de

⁵⁹ Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, op. cit.

⁶⁰ Darius Milhaud s-a născut la 4 septembrie 1892 la Aix-en-Provence, fiind fiul Sophiei și al lui Joseph Milhaud, de profesie comercianți, buni muzicieni. Darius începe să studieze muzica la vârsta de 4 ani (vioară). În 1909 intră la Conservatorul din Paris unde devine autorul mai multor compoziții muzicale. Studiază cu Paul Dukas și Giedalge și este coleg cu Honegger, Ibert, Wiener. Din această perioadă datează prietenia cu Paul Claudel cu care călătorește în Brazilia. În 1919, la Paris, îl cunoaște pe Erik Satie pentru care compune o mare admiratie colaborând cu el. Participă la activitățile Grupului celor șase și compune cu o ușurință extraordinară. Călătorește foarte mult venind în contact cu mari personalități. Astfel, în 1922 la Viena îl întâlnește pe Schönberg, Berg și Webern, la Baden-Baden pe Hindemith, la Los Angeles pe Stravinski, cunoaște pe Enescu și pe Brâncuși, pe de Falla și al. Profesor de compoziție în California (1940-1945) și la Conservatorul din Paris (după 1945), Milhaud a compus cu o mare vivacitate, opera sa fiind formată din peste 430 de opusuri, cuprinzând toate genurile muzicale fiind unul dintre cei mai reprezentativi compozitori francezi contemporani. A murit la Paris, la 4 sept. 1974.

frunte în muzica franceză, prin ciudata și fenomenala sa fecunditate devenind una dintre personalitățile complexe ale componisticii secolului nostru. El este figura principală a „Grupului celor șase”, păstrând cele mai strânse legături cu Erik Satie și cu Jean Cocteau, erijându-se în organizatorul concertelor „celor șase” și al întâlnirilor săptămânale ale grupului, care s-au ținut în casa sa timp de doi ani⁶¹.

Deschis la nou, sensibil la problematica și fenomenologia vieții contemporane, natură lirică discretă, manifestând rezerve față de arta wagneriană, simțindu-se însă legat de tradiția franceză (Couperin, Rameau, Berlioz, Bizet, Chabrier ș.a.), dispunând de o putere de muncă și de concentrare formidabile, posesor al unei tehnici și al unei discipline de compoziție desăvârșite, Milhaud a creat o operă imensă, de o mare varietate tematică și a genurilor, dar „subiectivă”, pentru că muzica este pentru el „un mijloc de a-și descărca energiile, de a-și exprima individualitatea”⁶². Pentru Milhaud – susține Schloezer – compoziția este „o necesitate organică, o funcție psihologică atât de naturală ca respirația, de exemplu”⁶³.

„Je suis Français de Provence et de religion israélite”, scrie Milhaud în prima frază a autobiografiei sale⁶⁴, precizându-și astfel apartenența odată cu cele două surse principale de inspirație: provençală și biblică. La aceasta va adăuga apoi inspirația exotică (braziliană) și jazzul definindu-și fizionomia artistică și particularizându-și stilul de o frumusețe durabilă, convingătoare.

Această frumusețe durabilă, convingătoare este asigurată de sensul melodic al discursului său muzical, compozitorul fiind convins că „esențialul în muzică rezidă în linia melodică generală”⁶⁵, astfel concepută încât ea să corespundă postulatului formulat de Gédalge („Compuneți opt măsuri care să fie cântate fără acompaniament”⁶⁶, pe care apoi o înveșmăntează armonic și polifonic, într-o concepție modernă, limbajul său simplu la început, „complicându-se până la politonalitatea absolută”⁶⁷, mai apoi.

Consacrându-se studierii armoniei politonale începând cu anul 1914, Milhaud ajunge să suprapună două, trei și chiar mai multe tonalități obținând sonorități noi, inedite, rezultate din individualizarea tonală a melodiilor și din combinațiile acordurilor concluzionând că „un acord politonal” este mai subtil în finețe (douceur), mai puțin violent în forță”, de aici rezultând cei doi poli opuși ai expresiei muzicii sale: sensibilitatea pasională și violența ritmică.

⁶¹ Darius Milhaud, *Notes sans musique*. Ed. René Julliard, Paris, 1949, pag. 111.

⁶²⁻⁶³ Boris de Schloezer, *Darius Milhaud* (La Revue Musicale, 1e mars, 1928).

⁶⁴ Darius Milhaud, op. cit., pag. 9.

⁶⁵⁻⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Paul Collaer, *Darius Milhaud*, Richard Masse, Paris.

CREAȚIA

Impresionantă prin numărul mare de lucrări (peste 430 de opusuri) creația lui Milhaud se recomandă melomanilor și se impune prin „imensa octavă a creației”⁶⁸, prin varietatea genurilor, măiestria realizării arhitecturale și de ansamblu, prin bogăția imaginilor și a sentimentelor, prin finețea inspirației și a alcătuirilor melodice, armonice, polifonice și ritmice, prin politimbralitatea sonorităților, prin continua devenire stilistică, inovațiile fiind grefate pe o personalitate puternică a cărei natură rămâne profund lirică.

Parcurgând lista creației sale⁶⁹, ești surprins atât de numărul mare de titluri cât și de varietatea genurilor și formelor abordate, de la melodii pentru voce și pian la cantate, oratorii, opere și balet, muzici de scenă și de film, de la piesele pentru diferite instrumente (cu sau fără acompaniament de pian) la sonate, ansambluri instrumentale de cameră, concerte și simfonii, toate realizate cu aceeași probitate profesională, măiestrie și lirism.

Să observăm însă că, creația lui Milhaud, realizată în procente de cea 85% în străinătate, este inegală atât ca valoare cât și ca stil, astfel că nu toate lucrările sale au reușit să reziste severei selecții impuse de surzerea implacabilă a timpului și să intre în conștiința artistică a publicului și în patrimoniul universal al valorilor. Nu toate pentru că nu toate posedă acel „ceva” nedefinit și necunoscut care face ca o lucrare sau alta să fie capodoperă și să devină bun al tuturor pentru ani, decenii și chiar secole de-a rândul.

Melodii pentru voce și pian

Lista creației lui Milhaud se deschide cu *Poèmes de Francis Jammes*, op. 1 (1910–1912) și *Trois Poèmes de Leo Latil* op. 2 (1916), lucrări rămase inedite, dar care evidențiază preferința compozitorului pentru creația vocală, pentru melodia franceză atât de strălucit reprezentată de contemporanii săi mai vârstnici, Fauré, Chabrier, Duparc, Debussy și Ravel. În melodiile sale Milhaud își exprimă emoțiile intime, personalitatea, vibrând sensibil la poematica textelor ales, creind o muzică concordantă cu sensul cuvintelor fie că sunt orânduite în versuri, fie în proză.

Autorii textelor preferate de el sunt Jammes, Claudel, Gide, Leo Latil, Tagore, Mallarmé, Rimbaud, Cocteau, Catulle, Cendrars, Corneille, Ronsard

⁶⁸ Jen Roy, *Darius Milhaud*, Editions Seghers, Paris, pag. 56.

⁶⁹ Vezi lista creației la pag.

ș.a., plus versurile anonime, mai ales cele evreiești. Din numărul mare de melodii create de Milhaud ne rețin atenția: cele *Sept Poèmes extraits de la Connaissance de l'Est*, op. 7 (Șapte poeme extrase din Cunoașterea estului, 1913) pe texte de Claudel lucrare ce marchează începutul colaborărilor cu scriitorul francez ale cărui poeme în proză au găsit în compozitor un fin și sensibil tălmăcitor al sensurilor literare, creind o muzică subtilă cu melodii ce se desfășoară liber – susținute de un ritm interior – în afara rigorilor metrice, cu arcuiri arpegiate și cu un acompaniament viguros, în care pot fi desluite formule armonice de culoare franckiană și debussyană;

Alissa op. 9 (1913) pe texte tot în proză extrase din romanul *La porte étroite* (Poarta îngustă, 1909) de André Gide, în care Milhaud realizează o adevărată suită vocal-instrumentală, în maniera unui ciclu alcătuit din opt părți, lucrarea evidențiind un stil mai acuzat în reliefurile individuale, mai personal: o anumită asprime armonică reclamată de prozodia textelor lui Gide, țesături contrapunctice în partida pianului, expresia tandră a unor pagini (*Preludiul* pentru pian intercalat între partea a șasea și a opta), intensitatea sentimentelor și concepția dramaturgică sunt doar câteva dintre calitățile lucrării, care au făcut ca *Alissa* să se înscrie drept prima capodoperă a compozitorului;

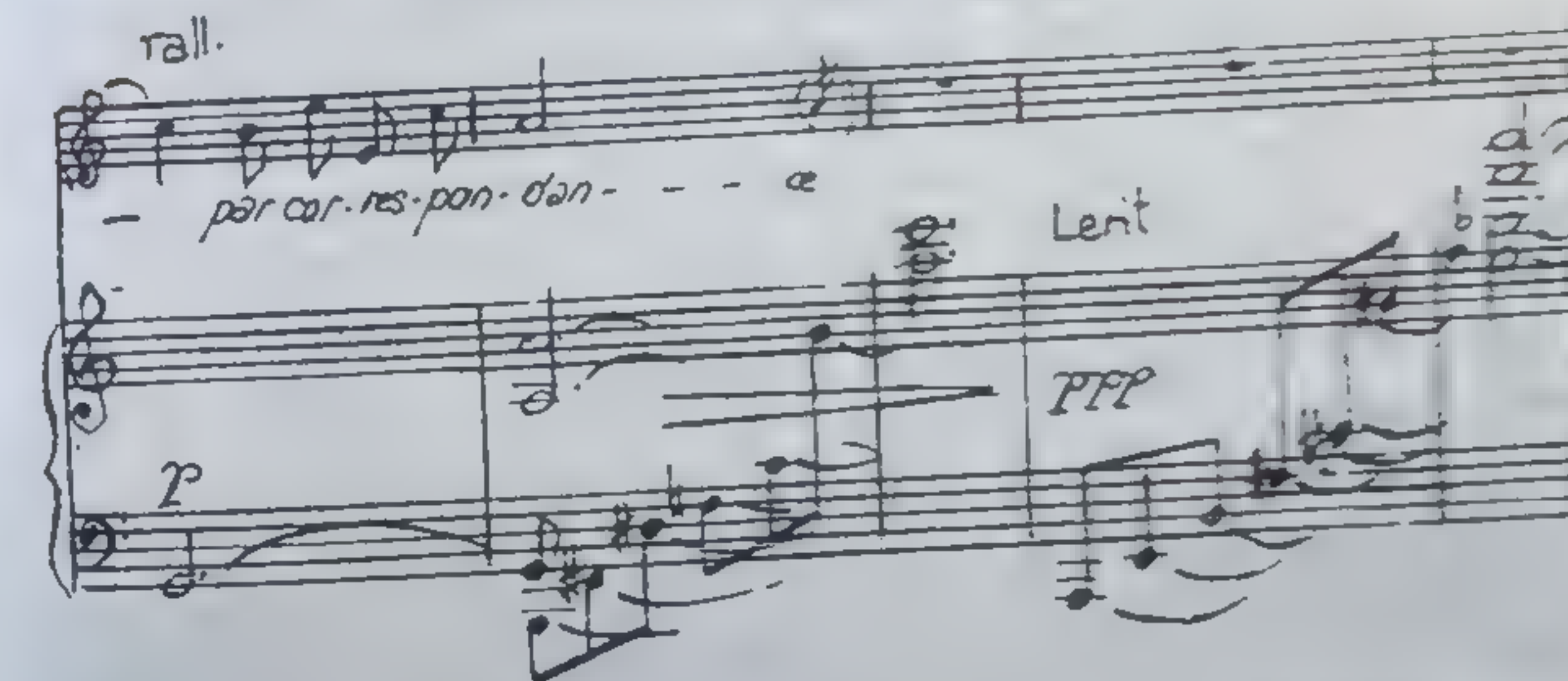
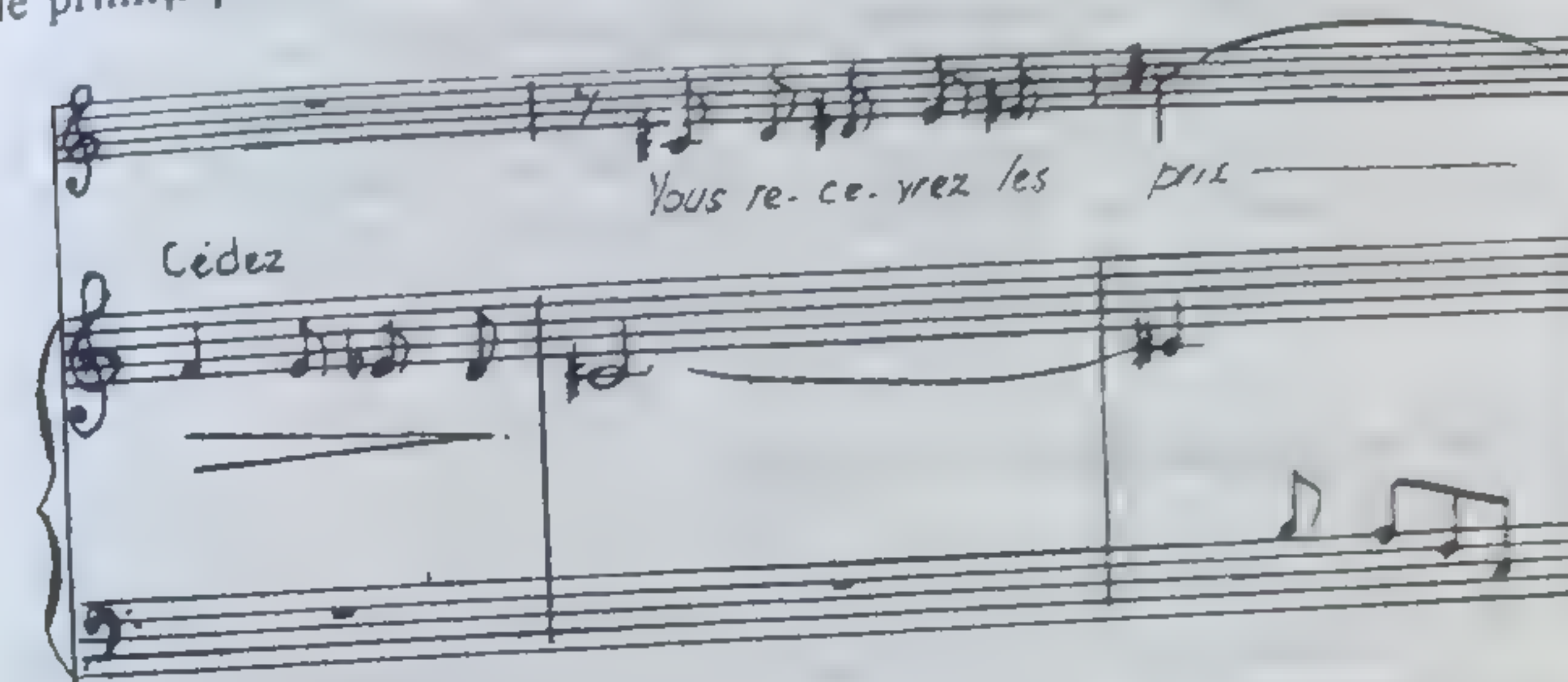
Poèmes Juifs op. 34 (Poeme evreiești, 1916) pe texte anonime traduse în limba franceză, opt melodii de sensibilitate, subtilitate și rafinament, lucrarea marcând intrarea compozitorului într-o etapă superioară a evoluției sale stilistice, prin utilizarea bitonalității în melodia a patra *Chant de la Pitié*, în acompaniament fiind opuse două tonalități îndepărtate fără a altera sentimentul armonic care rămâne mereu evocator.

Într-o manieră asemănătoare sunt realizate și *Les Soirées de Péetrograd*, op. 55 (Serile Petrogradului, 1919, pe texte de René Chalupt și cele *Trois poèmes de Jean Cocteau*, op. 59 (1920), ce atrag atenția prin concizia și expresia lapidară, prin melodia clară și ritmurile bine reliefate.

Următoarele două suite asupra cărora ne vom opri sunt unice în creația lui Milhaud și în întreaga literatură a cântului vocal, prin extravaganța și ineditul titlurilor lor: *Machines agricoles* op. 56 (Mașini agricole, 1919) și *Catalogue de flours* op. 60 (Catalogul florilor, 1920), două lucrări de circumstanță, prima fiind compusă în urma vizitării expoziției de mașini agricole organizată la Paris în 1913, compozitorul fiind puternic impresionat de „frumusețea acestor mari insecte de fier, multicolore, magnifici frați moderni ai plugurilor și coaselor...”⁷⁰, cea de a doua de poemele cuprinse în *Catalogul florilor* de Lucien Daudet. Astfel s-a născut prima lucrare muzicală dedicată mașinilor agricole, o suită de șase pastorale, al căror conținut (lipsit de vibrație

⁷⁰ Darius Milhaud, op. cit., pag. 139.

poetică) provoacă râsul cu toate că din punct de vedere muzical suita reprezintă o reușită. *Catalogul florilor* cuprinde șapte melodii în care se evidențiază calitățile unor flori, în final făcându-se auzite următoarele cuvinte: prețurile le primiți prin corespondență,



lucrarea fiind în fond o suită de pastorale miniaturi, remarcabile prin polifonia suavă a acompaniamentului instrumental ce concordă cu expresia sensibilă, delicată a melodiei vocale.

Atrag atenția și cele 15 melodii cuprinse în ciclul *Le Voyage d'été*, op. 216 (Voiajul de vară, 1940), o suită de evocări de imagini, de siluete cunoscute și de impresii trăite de poeta Camille Palirad într-o vacanță petrecută într-un mic sat de munte.

Tot astfel sunt și cele *Quatre Chanson de Ronsard*, op. 223 (Patru cântec de Ronsard, 1941), pentru voce și orchestră, cele trei poeme *Chant de misère* op. 265 (Cântece ale mizeriei, 1946), pentru voce și pian, *Fontaine et Sources* op. 352 (Fântâni și izvoare, 1956), pentru voce și pian sau pentru voce și orchestră, *Tristesses* op. 355 (Întristări, 1956), pe versuri de Francis Jammes, 23 de discrete și tandre tresăriri și trăiri în culori variate și nuanțe

... și ciclul de melodii *L'Amour chante* op. 409 (Dragostea cântă, 1947), pe versurile lui Joachim de Bellay, Alfred de Musset, Louise Labé, Marie de France, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud ș.a., în care Milhaud tâlmăcește muzical nouă nuanțe ale unui și aceluiași sentiment etern, dragostea.

Și sonetele sunt asemenea, pentru că Milhaud este el însuși „o muzică și un vers” nesecat de melodie, prin creație sa vocală aducând în muzică noastră vibrația tandră, dramatică, misterioasă și transparentă a spiritualității franceze, ecou îndepărtat al artei naționale strălucit reprezentată în preclasicism de Couperin, Rameau și alții ca ei.

Muzica instrumentală și de cameră

Cel mai mult, însă, Darius Milhaud a fost atras de muzica instrumentală și de cameră, pe care a practicat-o încă din copilărie rămânând muzicant profesionist și creator de creație. Piese pentru pian, sonate pentru pian și violoncel, pentru violă și pian, pentru violoncel și pian, pentru flaut și pian, pentru clarinet și pian, pentru oboi și pian, suite pentru diferite instrumente, pentru unde Martenot și pian, pentru pian, vioară și clarinet, pentru oboi, clarinet și fagot, triouri, cvartete, cvintete, sextete, septete, octete, toate acestea sunt doar un fel, desigur incomplet, al creațiilor de cameră ale compozitorului, marea varietate de instrumente și combinații de instrumente.

Printre acestea cel mai puțin reprezentat este pianul solo, pentru care Milhaud compune doar câteva lucrări: *Printemps*, op. 66 (1920), două caiete pentru pian, șase piese scurte de o rară sensibilitate și discreție sentimentală; *Quatre danses de Brazil*, op. 67 (1920) o suită de douăsprezece dansuri „trase” pe ritmurile populare ale unor cartiere din Rio de Janeiro, realizate într-o atmosferă de simfonie cloric, create însă în „caracterul popular brazilian”; *Le Candélabre*, op. 115 (1932) o suită de trei impresii muzicale trăite de compozitor în Portugalia; *Quatre Romances sans paroles*, op. 129 (1933), un veritabil magiu adus lui Felix Mendelssohn Bartholdy; *Le Candélabre à sept branches*, op. 315 (1951), o discretă evocare în șapte părți a unor serbări cultice muzicale; *Sonatina pentru pian*, op. 354 (1956), o arhitectură tripartită concisă (*Décidé, Modéré, Alerte*), adevărată demonstrație de virtuozitate și rafinament.

La acestea se adaugă cele pentru două pianе din rândul cărora se desprind: *Scurramouche*, op. 165 b (1937) o suită alcătuită din *Ouverture, Modéré* și *Brazileira* (Samba), un fel de cocktail savuros rezultat din amalgamarea unor elemente muzicale create anterior; *Le Bal Martiniquais*, op. 249 (1914), alcătuit

de *L'hanson créole* și *Biguin*, două piese realizate în spiritul unui folclor iginar; *Carnaval à la Nouvelle Orléans*, op. 275, (1947) și *Kentuckiana*, op. 297 (1948).

Pentru patru pianе Milhaud a compus suite *Paris* (1944) alcătuită din șase părți, pe care ulterior a orkestrat-o dându-i denumirea de *Paris Française*, op. 248, ultima piesă fiind „o superbă morceau en forme de film” al cărui efect este extraordinar¹¹.

Efecte extraordinare și în sonatele sale, unele din ele sunt foarte diferite, foarte diverse. Iată, bunăoară, *Sonata pentru pian și violoncel*, op. 40 (1917), compusă în Brazilia, o arhitectură cvadripartită (*Pastorale, Très lent, Très vite*), bogată în melodii ce pănesc ca jeturile unei fântă arteziene, susținute de ritmuri viguroase, într-o mare diversitate a alcătuirilor.

Sau *Sonata pentru flaut, oboi, clarinet și pian*, op. 47 (1918), alcătuită tradițional, la indicațiile agogice adăugând: *Tranquille, Lent, Emporté, Dououreux*, evidențiind stări afective redată printr-o simfonie profundă, măiestrită, cu linii melodice independente, orkestrare constant de pian.

Sau *Sonata pentru violă și pian*, op. 211 (1921) cu patru părți, în partea întâi (*Champêtre*), cu meditația dureroasă a părții a doua (*Le Rêve*) și cu explozia de energie a părții a treia (*Rude*)...

Dar cel mai constant în creația sa de cameră este cvartetul de camera, pe care Milhaud îl considera că este forma în care compozitorul se poate exprima cel mai bine pe sine... Este totodată – spune el – o formă intelectuală și creuzetul emoției celei mai intense¹².

Aceasta justifică într-un fel numărul mare de cvartete (optsprezece scrise de Milhaud, constituite ca o cârmă nouă în arta de compunere a cvartetului, fiecare reprezentând o nouă treaptă urcată de compozitor și o nouă etapă a măiestriei sale artistice și a expresiei sale lirice.

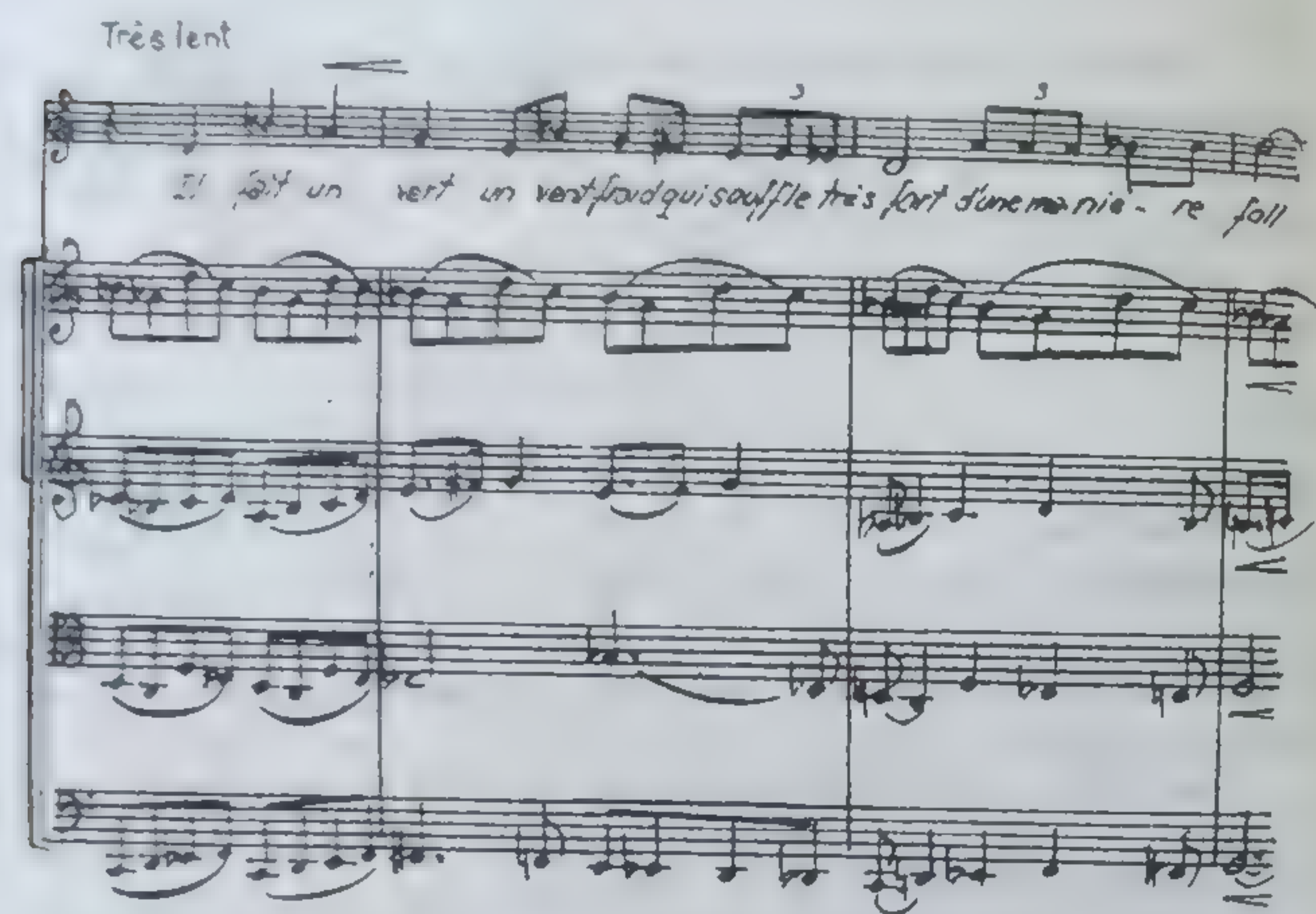
Astfel, *Cvartetul de camera nr. 1*, op. 5 (1912), dedicat memoriei lui Paul Cézanne, inițial avea arhitectură cvadripartită, dar ulterior compozitorul a revenit eliminând secțiunea *Gavre*, ceea ce a dus la o concepție matură și măiestrie compozițională.

Cvartetul de coarde nr. 2, op. 16 (1914-1915), dedicat poetului Leo Latil, afirmă maturitatea artistică a compozitorului, mijlocile sale romantice turnate într-o arhitectură pentapartită; în timp ce *Cvartetul de coarde nr. 3*, op. 32 (1916), cu voce, dedicat memoriei lui Leo Latil are două părți (*Très lent, Très vite*) ambele desființate nu și în nuanțe stinse. Textul folosit de Milhaud, în partea a doua, este poezia *Journal de Leo Latil*, poem care

¹¹ Jean Roy, op. cit., pag. 63.

¹² Idem.

compozitorul crează o melodie dureroasă în expresie, magistral susținută de cele patru instrumente,



lucrarea încheindu-se în nuanțe stinse (*ppp*) vecine cu lumea tăcerii, a liniștii.

Dintre celelalte cvartete ale lui Milhaud rețin atenția: *Cvartetul de coarde nr. 5, op. 64* (1920–1921), dedicat lui Arnold Schönberg, o lucrare cvadripartită (*Chantant, Vif et léger, Lent, Très animé*), prima parte evidențiind libertate în scriitură, cele patru instrumente, intonând, în prima parte, linii melodice individualizate tonal, în *la major*, în *do major*, în *si bemol* și în *re bemol major* rezultând structuri politonale, ultima parte fiind în măsura de 5/4;

– *Cvartetul de coarde nr. 10, op. 218* (1940), cunoscut și sub denumirea de *Birthday Quartet*, scris pe vapor, pe Atlantic, în drum spre New-York, între 10 iulie și 9 august 1940, o arhitectură foarte clară și clasică, alcătuită din cele patru părți tradiționale (*Modérément animé, Vif, Lent, Très animé*);

– *Cvartetul de coarde nr. 12, op. 252* (1945) scris în memoria lui Gabriel Fauré într-un timp record de 10 zile (5 și 15 febr.), o arhitectură tripartită (*Modéré, Lent, Avec entrain*), amintind de unele caracteristici ale stilului lui Fauré (în partea lentă, excesul de triolete);

– *Cvartetele de coarde nr. 14 și 15, op. 291* (1948–1949) dedicate lui Paul Callaer, cu arhitectura lor simetrică. (*Animé, Modéré, Vif*), putând fi executate atât separat, cât și sub forma unui octet, un adevărat unicat și premieră mondială, primul în *fa major*, al doilea în *re major*;

– *Cvartetul de coarde nr. 16, op. 303* (1950), dedicat soției sale Madeleine Milhaud, o lucrare cvadripartită (*Tendre, Vif, Doux et calme, Animé*) dominată de intimism și confesiune lirică;

– *Cvartetul de coarde nr. 17, op. 307* (1950), dedicat fiului său Daniel, alcătuit tot din patru mișcări (*Rude, Tendre, Léger et cinglan. Robuste*), în partea a treia realizând o fugă complexă cu patru contrasubiecte și cu foarte dese schimbări de măsură;

– *Cvartetul de coarde nr. 18, op. 308* (1951), dedicat memoriei părinților săi, ultima creație de acest fel, pe care o realizează cu un sentiment de gravitate și melancolie, tot o construcție în patru părți (*Lent et doux, Animé, Alert, Lent et doux*) cele interioare având o desfășurare și expresie imnică. La acestea se adaugă cele patru cvintete de coarde compuse între (1951–1957), ultimul fiind u omagiu adus lui Arthur Honegger.

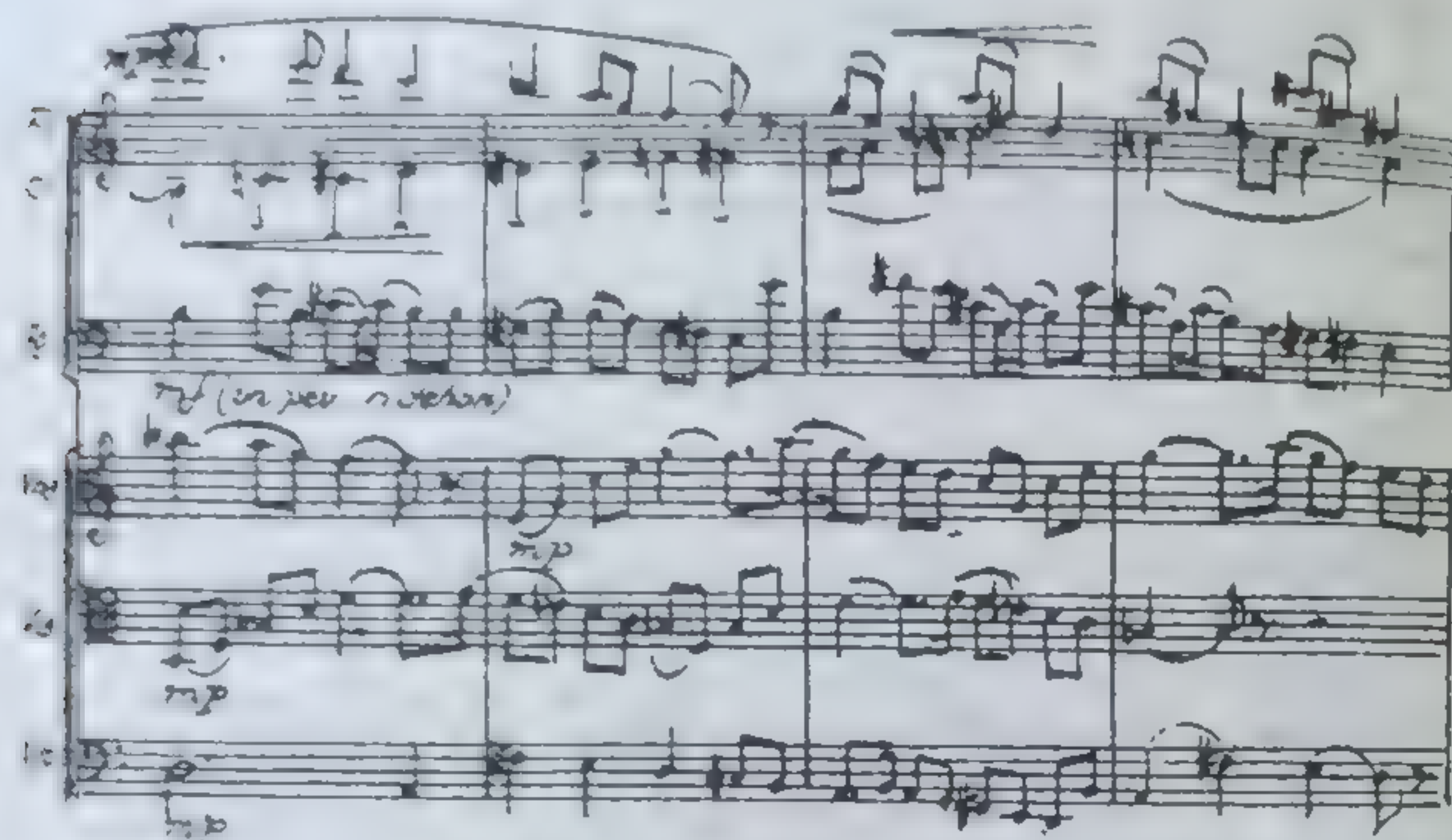
Pentru cvintetul de suflători (flaut, oboi, clarinet, corn și fagot), Milhaud a compus o foarte interesantă și populară suită programatică intitulată *la Cheminée du Roi René, op. 205* (1939), în care printr-o muzică aluzivă cu intonații caracteristice epocii trubadurilor evocă diverse episoade ale unei plimbări a lui René d'Anjou.

Dintre lucrările destinate ansamblelor camerale mai mari ne reține atenția *Aspen Serenade, op. 361* (1957), scrisă pentru nouă soliști virtuozii reunind un cvintet de suflători cu un cvartet de coarde, (flaut, oboi, clarinet, corn, fagot, vioară, violă, violoncel și contrabas), o lucrare pentapartită (*Animé, Souple, Paisible, Énergique, Nerveux et colore*), din reunirea inițialelor părți rezultând denumirea localității ASPEN, atât de îndrăgită de compozitor. Și aici politonalitate, cele două grupe de instrumente fiind gândite ca entități tonale independente.

De o factură aparte sunt cele șase simfonii de cameră compuse între 1917–1923, mărturisiri artistice sincere, într-o expresie lapidară și concisă a unor trăiri poetice și lirice, prin intermediul unor formații instrumentale de o mare varietate a alcătuirilor. Astfel, primele trei: *Simfonia Primăvara, op. 43* (1917), *Simfonia Pastorală, op. 49* (1918) și *Simfonia Serenadă, op. 71* (1921) sunt destinate unor ansambluri orchestrale mixte, în timp ce, *Simfonia a patra, op. 74* (1921), este scrisă pentru zece instrumente de coarde, iar *Simfonia a cincea, op. 75* (1922), este scrisă pentru zece instrumente de suflat, și *Simfonia a șasea, op. 79* (1923), este scrisă pentru cvartet vocal, oboi și violoncel, evidențiind eterogenitatea alcătuirilor timbrale, libertatea de opțiune a compozitorului pentru una sau alta dintre combinațiile instrumentale.

De remarcă scriitura politonală, mai ales în *Simfonia Serenadă*, în care, la un moment dat, apar șase linii melodice în cinci tonalități diferite: a flautului

în si bemol, a clarinetului în fa, a fagotului în mi, a viorii în do, a violei în si bemol și a violoncelului în re.



Creația simfonică și concertantă

„Imensa octavă a creației” lui Darius Milhaud cuprinde și un mare număr de lucrări simfonice și concertante, ansamblul orchestral fiind abordat de compozitor încă din anul 1913 când a scris *Suita simfonică nr. 1, op. 12*, extrasă din muzica operei *La Brebis égarée, op. 4* (Oaia rătăcită, 1910–1915), menită să marcheze începutul unui șir lung de realizări de tipul serenadei, suitei, uverturii, concerto-ului, simfoniei etc.

Interesant că simfonia, în această „imensă octavă a creației” sale, apare destul de târziu, în 1939, când compozitorul trecuse de patruzeci și cinci de ani, abordând-o doar de treisprezece ori, spre deosebire de alte genuri ca, de pildă, concertul, cvartetul sau muzica de scenă, tratând-o însă cu multă dezinvoltură și maturitate.

Astfel *Simfonia întâi, op. 210* (1910), compusă la comanda Orchestrei din Chicago, poate fi considerată o simfonie clasică, prin asimilarea arhitecturii cvadrupartite (*Pastoral* (*Modérément animé*), *Très vif*, *Très modéré, Animé*), prin dinamismul și vioișia zgomotoasă, prin dialectica alcătuirii și prezentării temelor, prin melodismul de factură populară apropiate de cântecul provençal.

În schimb, *Simfonia a doua, op. 247* (1944), dedicată memoriei Nathaliei Krauszevsky, se află la antipodul primei simfonii. Alcătuită din cinci părți (*Possible, Mystérieux, Dououreux, Avec sérénité, Alleluia*), *Simfonia* este

tristă, punctul culminant aflându-se în partea a treia, după care muzica devine consolatoare, imnică.

Simfonia a treia (Te deum), op. 271 (1946), scrisă la comanda Radiodifuziunii franceze, pentru celebrarea victoriei din 1945 asupra fascismului, este singura simfonie a lui Milhaud în care folosește, pe lângă orchestră, vocile soliste și corul într-o dispunere amplă concordantă cu semnificația programatică a lucrării: de la evocarea înclăștării finale din prima parte (*Fièrment*), la meditația adâncă a părții a doua (*Très recueilli*), în care intervențiile corului fără text accentuează expresia simbolică a muzicii, de la vioișia și capriciozitatea părții a treia (*Pastorale*) la desființările ample și solemne ale părții a patra, *Hymnus Ambrosianus*, iară doar câteva din calitățile de excepție ale simfoniei.

Calități de excepție și în *Simfonia a patra, op. 281* (1947), scrisă cu ocazia Centenarului Revoluției de la 1848, o simfonie programatică compusă în spiritul *Simfoniei a XI-a* a lui Sostakovič, fiecare parte avându-și programul precizat prin titlu, astfel: partea întâi, *Insurrecția (Allegro)*, o desfășurare epică narativă, partea a doua *Morților republicii (Lento)*, cu expresia sumară, sumeră accentuată de sonoritățile stranii ale tubelor, partea a treia, *Serămintă pentru ale libertății regăsite (Modérément animé)*, o splendidă pastorală cu dese reveniri ale unui refren sprintar și, partea a patra, *Comemorare (Lento)*, un final concluzie construit după principiul contrastelor încordare-deschidere.

Simfoniile următoare sunt inegale ca durată și valoare, prin unele dintre ele compozitorul onorând comenzi. Astfel au fost scrise: *Simfonia a cincea, op. 323* (1953), la comanda Radioteleviziunii italiene, *Simfonia a șasea, op. 343* (1955), pentru a 75-a aniversare a Orchestrei simfonice din Boston, *Simfonia a șaptea, op. 344* (1955), la comanda Radiodifuziunii germane, *Simfonia a zecea, op. 382* (1960), pentru sărbătorirea Centenarului Statului Oregon și ultima, *Simfonia pentru universalul Claude* (*op. 427*, 1963), în memoria prietenului și colaboratorului său de o viață, Paul Claude.

Dintre acestea *Simfonia a opta* supranumită *Rachmaninov* reține atenția prin caracterul său descriptiv, prin poezia naturii, compozitorul reușind în lucrarea sa un fel de *Văltava* de Smetana. Când, iată ce spune Milhaud în *Notes sans musique*: „...Nu mi-am întocmit nici un plan pentru elaborarea acestei Simfonii, pentru că am ascultat *Văltava* de Smetana, care descrie elementele pitorești și folclorice ce se derulează pe țărmurile acestui flaviu și mi-a venit ideea că eu de asemenea am un flaviu de cântat. Rhenul. El mi-a sugerat deci *Simfonia a VIII-a*”⁷³.

⁷³ Jean Roy, op. cit., pag. 89.

Astfel a creat Milhaud *Simfonia a opta, în re*, o arhitectură cvadripartită (*Avec mister et violence, Avec sérénité et nonchalance, Avec comportement, Rapid et majestueux*) în care urmărește cursul Rhonului: izvoarele sale din Alpi (partea I) trecerea prin lacul Lemán (partea a II-a) mersul său impetuos (partea a III-a) și vărsarea sa în Mediterană (partea a IV-a). Toate acestea realizate printr-o muzică de substanță și expresie romantică.

Atrage atenția, de asemenea, și *Simfonia a unsprezecea (Romantica)*, op. 384 (1960) o arhitectură tripartită (*Intense, Méditatif, Emporté*) una dintre puținele lucrări în care compozitorul își afirmă în mod clar sensibilitatea și adeziunea romantică. Da, pentru că prin apartenența la „Grupul celor șase” el este un antiromantic, „un subiectiv” după Boris de Schloezer, „un expresionist” după Paul Collaer, arta sa fiind „opusă romantismului” după aprecierea lui Jean Roy⁷⁴.

Dacă numărul simfoniilor lui Milhaud este destul de mic, în comparație cu celelalte genuri, cel al concertelor și al lucrărilor concertante trece de treizeci, acestea fiind pentru instrumente tradiționale ca: pianul (7), vioara (3), viola (2), violoncelul (2), flautul (1), oboiul (1), clarinetul (1), trombonul (1), dar și pentru instrumente mai puțin întâlnite în literatura concertantă ca: bateria (1), armonica (1), marimba și vibrafonul (1), harpa (1), acompaniste fie de orchestră, fie de un grup instrumental cameral, toate realizate în spiritul tradițiilor, compozitorul păstrând virtuozitatea instrumentului solist în dorința de a oferi interpretului „posibilitatea de a demonstra din plin calitățile sale, tot așa cum un cal de rasă o face într-o cursă”⁷⁵. Dintre acestea rețin atenția în primul rând cele *Cinq Etudes pour piano et orchestre*, op. 63 (1920), în care compozitorul urmărește să rezolve „o problemă de sonoritate și de construcție diferită”⁷⁶, utilizând scriitura politonală, *Studiul nr. 3* fiind un studiu de patru fugi simultane: a instrumentelor de suflat în *la*, a alăturilor în *re bemol*, a corzilor în *fa* și a pianului și orchestrei, construită pe sunetele comune celor trei tonalități ale primelor trei fugi; în timp ce *Studiul nr. 4*, dramatic și violent, este construit în forma de rac, bucată rezultând dintr-o expunere și recurența ei. Factura deosebită a lucrării și limbajul original folosit, au făcut ca cele *Cinci studii pentru pian și orchestră* să fie insistent fluierate de public și vehement criticate în presă.

Spre deosebire de *Studii*, concertele pentru pian și orchestră sunt creații spontane, pline de poezie și prospețime tehnică instrumentală, de virtuozitate, cel mai cunoscut fiind *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1*, op. 127 (1933). La acestea se adaugă cele trei concerte pentru două pianе, cel de al

⁷⁴ Jean Roy, op. cit., pag. 56.

⁷⁵ Darius Milhaud: *Entretiens avec Claude Rostand* (Julliard, 1952).

⁷⁶ Darius Milhaud: *Notes sans musique*, pag. 122.

doilea, *Concertino de toamnă*, op. 309 (1951) fiind pentru două pianе și opt instrumente (flaut, oboi, trei corni, două viole și violoncel), iar cel de al treilea, *Concertul pentru două pianе și percuție*, op. 394 (1961), care este de o factură aparte, aparatul orchestral clasic fiind înlocuit cu instrumente numai de percuție, tradiționale și netradiționale.

Alături de *Concertino de toamnă* pot fi amintite și celelalte: *Concertino de primăvară*, op. 135 (1934), pentru vioară și orchestră de cameră. *Concertino de vară*, op. 309 (1951), pentru alto și nouă instrumente, și *Concertino de iarnă*, op. 327 (1953), pentru trombon și orchestră de coarde.

Dintre concertele pentru vioară și orchestră, primul, *Concertul pentru vioară și orchestră*, op. 93 (1927), este foarte concis, al doilea, *Concertul pentru vioară și orchestră*, op. 263 (1946), este dinamic și dramatic, iar al treilea, *Concert Royal*, op. 373 (1958), este de mare dificultate tehnică.

Să mai amintim, de asemenea, *Concertul pentru flaut, vioară și orchestră*, op. 197 (1939), o muzică strălucitoare, remarcabilă prin limpezimea construcției și claritatea expresiei.

Cel care a marcat însă o adevărată premieră în muzica concertantă a fost *Concertul pentru baterie și orchestră*, op. 109 (1930) în care compozitorul demonstrează o fantezie și o inspirație nepuizabile.

Alături de acestea poate sta și *Concertul pentru marimbă și vibrafon și orchestră*, op. 278 (1947), remarcabil prin dozajul subtil al timbrurilor, prin inspirația alcătuirilor structurale și al echilibrului arhitectural, lucrarea înscriindu-se în rândul reușitelor de excepție ale compozitorului.

Alături de simfonii și concerte, Milhaud a compus și o serie de alte lucrări destinate orchestrei, unele dintre ele bucurându-se de o largă popularitate. Dintre acestea se desprind: *Serenada în trei părți*, op. 62 (1921), o lucrare de factură neoclasică, în spiritul muzicii secolului al XVIII-lea, cu unele „incursiuni în domeniul politonalității, ca în *Fugato*-ul care se găsește la mijlocul primei mișcări și care este bazat pe alternanțele și superpozițiile tonurilor de *fa* și *si*”⁷⁷, *Suita Provençală*, op. 152 a (1936), una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Milhaud, în care compozitorul reunește opt mișcări simfonice înțesate de melodism arhaic, unele teme provenind din secolul al XVIII-lea, din muzica lui Campra, reușind o suită de cea mai autentică factură neoclasică; *Suita Franceză*, op. 248 (1944), pentru orchestră de armonie sau orchestră simfonică, compusă la comanda unui editor american care i-a cerut o lucrare ușoară pentru *Band* în care Milhaud folosește „teme folclorice franceze din Normandia, din Bretagne, din Île-de-France, din Alsacia – Lorene și din Provance, pentru a familiariza studenții cu folclorul regiunilor unde

⁷⁷ Darius Milhaud, în Jean Roy, op. cit., pag. 81.

armatele aliate luptă pentru eliberarea țării mele⁷⁸; *Un Français à New-York*, op. 300 (Un francez la New-York, 1962), o suită plină de prospețime, bogată în imagini sugestive și umor; *Meurtre d'un grand chef d'État*, op. 405 (Moartea unui mare șef de stat, 1963); *Ode pour les morts des guerres*, op. 408 (Oda pentru morții războiului, 1963), una dintre cele mai expresive, mai profunde, mai bogată în sentimente și evocatoare lucrări ale lui Milhaud, scrisă la comanda Ministerului culturii pentru a omagia memoria victimelor celui de al doilea război mondial.

Creația pentru scenă

Supreme împliniri artistice și în domeniul creației pentru scenă pe care Milhaud a abordat-o încă din tinerețe când a compus opera *La Brebis égarée* (Oale răătăcită, 1914), pe un libret de Francis Jammes un fel de „roman muzical” de inspirație cu o acțiune banală, dar care i-a prilejuit ocazia de a-și încerca talentele creatoare și în acest domeniu și talentul de dramaturg muzical”. Opera nu a fost montată decât în 1923 (la Opéra Comique), timp în care Milhaud și-a continuat drumul creator fiind stimulat și de solicitările lui Paul Claudel, care încă din 1913 i-a propus colaborarea în realizarea unui mare proiect al său: *Orestia*⁷⁹, tradusă după Eschil, lui Milhaud revenindu-i sarcina de a compune muzica. Așa s-au născut pe rând: *Agamemnon*, *Les Coéphores* și *Les Euménides*, o trilogie muzicală în care fiecare lucrare se individualizează prin particularități proprii.

Astfel, *Agamemnon*, op. 14 (1913), este o muzică de scenă, o partitură creată numai pentru scena în care Clitemnestra, după ce l-a ucis pe Agamemnon, iese din palat cu securea în mână plină de sânge înfruntându-se cu corul pătranzilor⁸⁰.

Spre deosebire de aceasta, *Les Coéphores*, op. 24 (Hoeforele⁸¹, 1915-1916), este o partitură mai dezvoltată, după cum este și acțiunea⁸², constituindu-se ca o suită alcătuită din șapte scene (I *Vocifération funèbre*, II *Libation*, III *Incantation*, IV *Présages*, V *Exhortation*, VI *La Justice et la*

⁷⁸ Darius Milhaud, op. Cit., pag. 333

⁷⁹ După trilogia *Orestia* de Eschil, care cuprinde: *Agamemnon*, *Hoeforele* și *Eumenidele* întorcându-se victorios din războiul Troiei, și scăpat de furia valurilor, regele Agamemnon este ucis de soția sa Clitemnestra, înecându-l în rege pe Ifigenia, amantul ei.

⁸⁰ Hoeforele sunt purtătoare de prinoase. La Eschil, ele sunt sclavele îndoliate care aduc și apoi varsă libațiunile pe mormântul lui Agamemnon.

⁸¹ La porunca lui Apolon a sosit Oreste care răzbună moartea tatălui său. Travestit, el intră în palat și își îndeplinește misiunea: îl ucide pe Ifigenia și pe Clitemnestra, mama sa. Urmărit apoi de Erinni fuge la Delfi, căutând scăpare la Apolon, ocrotitorul său.

Lumière, VII *Conclusion*) cu o durată de cca. 30 de minute, în care utilizează frecvent scriitura politonală, păstrând însă diatonismul melodic al vocilor. Aceasta apare în *Vocifération funèbre* (Țipăt funebru), în care corul hoeforelor (soprane și altiste) cântă în *do major*, în timp ce orchestra parcurge mai multe tonalități (*si major*, *fa major*, *re minor* ș.a.), în *Libation* (Vărsarea de vin pe altar), un cor a cappella cu un solo de sopran, primul său cor în două tonalități a sopranelor și altistelor și cea a tenorilor și basilor, în *Incantation* (Descântece), în care în final orchestra suprapune tonalitățile *do major*, *sol major* și *la minor*.

Atenția este însă reținută de *Présages* (Prevestiri), în care corul (îndemnare), cu expresia lor sălbatică, realizate numai cu instrumente de percuție, o voce recitată ritmic și cor mixt tratat în aceeași manieră.

același procedeu fiind reluat în ultima parte, *Conclusion* (Concluzie).

Les Euménides, op. 41 (Eumenidele, 1917-1922), operă în trei acte, încheie trilogia *Orestia*, trecerea de la *Hoeforele* realizându-se prin folosirea vocilor vorbite, dar tratate ritmic tot așa ca într-o polifonie, și a percuției în prima parte a operei și apoi a scriiturii polifonice, politonale în orchestră, pe care se grefează cântul vocal tratat în tonalitate, independent. Astfel oferind un admirabil exemplu de politonalitate, prin utilizarea, la un moment dat, a patru tonalități suprapuse (*re bemol*, *mi bemol*, *la* și *si*) pentru ca apoi acestea

să se reducă treptat și în final să răsună *do major*, făcându-l pe Paul Collaer să exclame: „Niciodată triumful lui *do major* nu a fost atât de impozant și de fatal”⁸³. Aceste procedee pot fi întâlnite pe parcursul desfășurării scenice, compozitorul urmărind realizarea unei cât mai veridice ambianțe dramatice concordante cu acțiunea tragediei eschiliene⁸⁴.

Și a reușit. A reușit să păstreze unitatea stilistică a celor trei lucrări și să le lege prin acțiunea dramatică una de alta, creind „cea mai extraordinară operă a sa”⁸⁵. Dar n-a reușit să le prezinte împreună sub un singur titlu, *Orestia* decât în 1949, la Bruxelles și apoi în 1963, la opera din Berlin.

Mitologia greacă este prezentă și în opera următoare, *Les Malheurs d'Orphée*, op. 85 (Nenorocirile lui Orfeu, 1924), o operă în trei acte pe un libret de Armand Lunel, cu o durată de cca. 40 de minute, alcătuită din arii scurte, duete și mici ansambluri, o operă scrisă pentru cinci soliști, un trio și un cvartet acompaniate de o orchestră formată din treisprezece instrumente. Deci, o operă de cameră, într-o realizare muzicală neoclasică, în care „Milhaud regăsește puritatea și vigoarea de expresie a unui Purcell, a unui Monteverdi”⁸⁶. Nouă este însă viziunea lui Milhaud asupra acțiunii⁸⁷, în care Orfeu, în final, nu mai coboară în lumea umbrelor pentru a o găsi pe Euridice, ci acuzat de furii, primește moartea, fără a se opune, ca singura posibilitate de a-și revedea soția.

A urmat apoi *Esther de Chaspentas*, op. 89 (1927), o operă buffa combinată cu dramă, o operă tot de factură neoclasică pe un libret tot de Armand Lunel, care nu se ridică la nivelul celor anterioare și nici la nivelul celor care au urmat: *Le Pauvre Matelot*, *Christophe Colomb*, *Maximilien*, *Medée*, *Bolivar* și *Fiesta*.

Prima dintre acestea, *Le Pauvre Matelot*, op. 92 (Sărmanul matelot, 1926), operă în trei acte, se înscrie printre cele mai populare creații scenice ale compozitorului, fiind lucrarea a cărei temă l-a urmărit multă vreme pe compozitor. Libretul a fost întocmit de Jean Cocteau și i-a fost inspirat de un

⁸³ Paul Collaer, *La musique moderne*, Ed. Meddens, 1963, pag. 158.

⁸⁴ La Delfi, Apolon adoarme hidoasele Erinii și îl trimite pe Oreste la Zeița Palas Atena pentru a se supune judecății sale. Aceasta împreună cu tribunalul cetățenilor atenieni, îl achită pe Oreste iar eriniile, zeițele purtătoare de ură și răzbunare, la propunerea Atenei, devin Eumenide, adică binefăcătoare și ocrotitoare ale atenienilor.

⁸⁵ Paul Collaer, op. Cit., pag. 166.

⁸⁶ Jean Roy, op. Cit., pag. 145.

⁸⁷ Căsătorindu-se, Orfeu și Euridice fug în pădure unde sunt protejați de animale. Dar bolnavă, Euridice moare. Orfeu asistând neputincios. Ursul, vulpea, lupul și mistrețul se lamentează. După înmormântarea ei, Orfeu se întoarce în sat așteptând vizita prietenilor din pădure. Dar nu vin animalele, ci trei furii (Erinii) care îl acuză de moartea Euridicei, ucigându-l sălbatic. Orfeu nu se opune; el primește moartea convins că aceasta îl va duce la Euridice

sapt divers⁸⁸ citit într-un ziar, și redă drama unui marinar ucis de soția sa pentru a-l jefui⁸⁹. Acțiunea impregnată de naturalism, personajele, decorurile și montarea realizată, dar mai ales muzica simplă și rafinată comparabilă cu cea din *Socrate* de Satie, au făcut ca opera să fie apreciată și montată în numeroase orașe din Europa (Paris, Berlin, Barcelona, Geneva, Florența, Roma) și din America (Philadelphia și New-York), fiind una dintre cele mai des jucate dintre operele lui Milhaud.

Este o operă tristă în care muzica redă trăirile intense ale celor patru personaje: Femeia (soprană), Marinarul (tenor), Socrul (bas) și Prietenul (bariton), conduse în acțiunile lor de fatalitate. Simplitatea melodiilor marinarului, sinceritatea și naturalitatea cu care femeia relatează despre crima săvârșită, orchestrația și acompaniamentul discret menținut în nuanțe scăzute, au făcut ca opera *Sărmanul matelot* să se înscrie în rândul celor mai reprezentative creații ale compozitorului.

Perioada următoare numită de Milhaud „de la opera mică la opera mare”⁹⁰, înscrie alte realizări de excepție ale compozitorului. Căci, cum pot fi definite altfel operele: *L'Enlèvement d'Europe*, *L'Abandon d'Ariane* și *La Délivrance de Thésée*, compuse în anul 1927, prima la sugestia lui Paul Hindemith, având o durată de cca. 7 minute, toate trei luate împreună, nedepășind cca. 27 de minute, cu doar câteva personaje (patru sau cinci), nedepășind cca. 27 de minute, cu doar câteva personaje (patru sau cinci), coruri alcătuite din patru până la șase voci și cu orchestre cuprinzând de la zece la șaisprezece instrumente, înscriindu-se astfel ca cele mai scurte opere din lume, scrise până atunci? Sau celelalte: *Christophe Colombo*, *Maximilien Bolivar*, *David* ș.a. aflate la polul opus, fiind opere ample desfășurate, cuprinzând până la cinci acte, cu multe personaje, coruri și ansambluri numeroase, într-o montare și viziune scenică grandioasă.

Și ce poate fi mai edificator decât *Christophe Colomb*, op. 102 (1928), operă în două părți și douăzeci și șapte tablouri, pe un libret de Paul Claudel, o operă a cărei acțiune se desfășoară pe multiple planuri, cu o muzică suplă, într-o luxuriantă varietate de registre, fiecare scenă fiind altceva față de celelalte, o operă în care Milhaud, pentru intensificarea forței evocatoare

⁸⁸ Se relatează despre fiul unor țărani români săraci, care, plecat de mic copil în America pentru a-și orândui o viață mai bună, ajunge un strălucit student. Dornic să-și revadă părinții săi, petrece prima noapte la aceștia ca musafir necunoscut. Părinții, luându-l drept un străin bogat, îlucid pentru a-l jefui.

⁸⁹ Întorcându-se acasă bogat, după o absență de cincisprezece ani, un marinar poposește mai întâi la un prieten care îl informează că soția sa îl așteaptă credincioasă. Prezentându-se la ea drept un străin bogat care-i relatează despre viața grea a sotului ei, marinarul îi cere să-l găzduiască peste noapte. Ea acceptă. Apoi, îl omoară jefuindu-l pentru a-și salva sotul

⁹⁰ Darius Milhaud, op. cit., pag. 228.

folosește procedee specifice oratoriului și un ecran de cinema pe care proiectează câteva secvențe filmate.

Sau *Maximilian*, op. 110 (1930), operă în trei acte după piesa *Juarez und Maximilian* de Franz Werfel, pe un libret de Dr. Hoffmann, adaptat din limba germană în cea franceză de Lunel, în care autorii tratează un subiect istoric de dată recentă, suprimând episodul intervenției militare napoleoniene din 1862-1867, în Mexic, urmărind extinderea dominației sale, instalându-l ca împărat pe Maximilian de Habsburg, care în urma luptelor eroice de eliberare conduse de președintele Benito Juarez, este prins și împușcat (1867). O operă în care Milhaud pentru redarea coloritului local mexican, a folosit melodii naționale mexicane, urmărind să realizeze nu numai o operă istorică, ci și una adevărată, cu personaje sincere în trăirile lor umane.

Sau *Bolivar*, op. 236 (1943) operă tot în trei acte, după piesa de Superville, pe un libret de Madeleine Milhaud (soția compozitorului), o mare frescă populară dominată de figura legendară a lui Simon Bolivar, eroul neînfriecat care a luptat pentru eliberarea Venezuelei de sub dominația spaniolă. O operă de un intens dramatism, cu scene dramatice (scena în care văduvele republicanilor sunt silit să danseze cu ofițerii spanioli), alături de altele de un cald lirism, sensibilitate și poezie.

Sau *David*, op. 320 (1952-1953), operă în cinci acte, pe un libret de Armand Lunel, scrisă pentru sărbătorirea a trei milenii de la fondarea Ierusalimului, o operă în care autorii s-au inspirat din biblie în reconstituirea vieții și faptelor lui David, de la poziția sa de păstor, la cea de viteaz învingător în lupta cu Goliath și apoi rege până la fondarea Ierusalimului și încoronarea fiului său Solomon. O operă grandioasă, cu o muzică strălucitoare, într-un limbaj direct și modern, pe măsura dimensiunilor cerințelor teatrului muzical contemporan.

Spre deosebire de aceasta, în *Medée*, op. 191 (1938), operă într-un act, pe un libret de Madeleine Milhaud și în *Fiesta*, op. 370 (1958), operă tot într-un act, pe un libret de Boris Vian, Milhaud revine la stilul operei de cameră, folosind un număr redus de soliști acompaniați de formații instrumentale restrânse, cu montări simple și la îndemâna tuturor, pentru ca în ultima sa operă, *La Mère Coupable*, op. 412 (1965), pe un libret tot de Madeleine Milhaud, după drama lui Beaumarchais, să creeze o operă mozartiană, prin abundența melodică, prin claritatea și eleganța scriiturii, prin expresia lirică, tandră și senină.

Și în domeniul baletului Darius Milhaud s-a impus atât prin numărul mare al lucrărilor sale (14), cât și prin modalitățile proprii de abordare a muzicii coregrafice, astfel că de fiecare dată rezultatele la care a ajuns s-au evaluat în termeni diferiți în funcție de subiectul abordat, de concepția scenică adoptată.

Astfel, primul său balet, *L'Homme et son Désir*, op. 48 (1918), este „o mică dramă plastică extrasă din ambianța pădurilor braziliene”⁹¹ redată într-o concepție modernă, scena fiind gândită pe verticală, oferindu-se privirii ca un tablou în mai multe planuri, drama propriu-zisă petrecându-se între cer și apă, eroul principal fiind „Omul”, pe care Noaptea și Somnul îl aruncă într-un joc al neputinței și deznădejdiei, al iluziei și dăruinței, până când o femeie – imagine a morții și a dragostei – îl subjugă, scoțându-l astfel din scenă. Acest scenariu, creație franceză a lui Claudel, l-a stimulat pe Milhaud, care și-a elaborat muzica în mai multe grupe instrumentale independente dispuse pe trei etaje, divizând spațiul sonor alcătuit din structuri politonale, poliritmice și polimelodice. De remarcă, prezența unui cvartet vocal și al bateriei în ansamblul orchestral, care au funcții coloristice în ambianța sonoră generală.

Baletul următor, *Le Boeuf sur le Toit*, op. 58 a (Boul pe acoperiș, 1919), este o farsă imaginată de Jean Cocteau, pe muzică de Milhaud, care urmărit de amintirile din Brazilia „s-a amuzat reunind cântece populare: tangouri, maxixe, sambe și chiar un fado portughez și transcriindu-le cu o temă ce revine între fiecare cântec asemeni unui rondo, reușind o muzică ce prin caracterul său putea ilustra un film de Charlot”⁹².

Acțiunea pantomimei improvizată de J. Cocteau, se petrece într-un bar, în America și este dansată de un Barman, un Boxeur, un Negru, o femeie elegantă, o femeie „a la garçonne”, un polițist ș.a. iar decorurile au fost realizate de Raoul Dufi.

Muzica simplă cu un citat din Chopin, cu elemente de politonalitate manevrate simplu și dezinvolt, a făcut ca această partitură să devină una dintre cele mai cunoscute realizări ale compozitorului.

La Creation du Monde, op. 81 (Facerea lumii, 1923) este o muzică de jazz de cea mai autentică factură, compusă pentru scenariul propus de Blaise Cendrars cu scenografia lui Fernand Léger, în care apar zeități gigane, incantații magice, arbori cu flori care se transformă în animale. Dansatorii și dansatoarele sugerând prin dans și gest, momentele primare ale începutului existenței dispar în final lăsând singur pe scenă un cuplu reunit prin dragoste. Acest pretext i-a oferit lui Milhaud prilejul creerii unei muzici de jazz în spiritul celei de la Harlem, folosind o orchestră „ca cea din Harlem, din douăzeci și șapte soliști și utilizând stilul de jazz fără rezerve conferindu-i însă un sentiment clasic”⁹³.

Salade (Salată, 1924), operă bufă cântată și dansată și *Le Train Bleu* (Trenul albastru, 1924), operetă dansată, numite de compozitor opere gemene (au fost scrise în paralel), sunt două lucrări ușoare, comandate de Diaghilov în stilul lui Offenbach.

⁹¹ Darius Milhaud, op. cit., pag. 93.

⁹² Darius Milhaud, op. cit., pag. 115.

⁹³ Idem, pag. 167.

Diferite ca factură și limbaj sunt și baletele care au urmat: *les Songes*, op. 124 (Visele, 1933); *Moises*, Opus Americanum nr. 2, op. 219 (1940). *Jeu de printemps*, op. 243 (Jocuri de primăvară, 1944). *La Rose des Vents*, op. 367 (Roza vânturilor, 1957), *La Branche Oiseaux*, op. 374 (Ramura păsărilor, 1959) și altele.

Muzica vocal simfonică

Ca și prietenul său Honegger, Darius Milhaud excelează în genul muzicii vocal-simfonice printr-un mare număr de cantate și alte lucrări pentru cor și orchestră.

Dintre acestea rețin atenția: *Le Retour de l'Anfant Prodigue*, op. 42 (Întoarcerea fiului risipitor, 1917), cantată laică, pe versuri de André Gide, o pagină vocal simfonică amplă, alcătuită din cinci secțiuni, părțile vocale fiind încredințate soliștilor (doi baritoni, un bas, o mezzo-soprană și un tenor), iar orchestra este formată din douăzeci și unu de instrumente – soliste și ele – în dorința compozitorului „de a lăsa fiecărui instrument o linie independentă având propria sa expresie melodică sau tonală. Politonalitatea aici nu mai rezidă în acorduri, ci în întâlnirile liniilor⁹⁴, melodice; *Pan et Syrinx*, op. 130 (1930), cantată pentru sopran, bariton, cvartet vocal, flaut, oboi, saxofon, bas și pian, pe un text de Claudel, într-o alcătuire și concepție neoclasică (amintind de cantatele sec. Al XVIII-lea; *Cantate de la Paix*, op. 166 (1937); *Les deux Cités*, op. 170 (1937) și *Cantate de la Guerre*, op. 213 (1940), pe versuri de P. Claudel, sunt admirabile prin polifonia lor vocală, într-un stil monumental, dar simplu cu scriitură; *La Tragédie Humaine* (1958), după *Tragicile* de Agrippa d' Aubigné, alcătuită din patru părți realizate într-un limbaj simplu, dar cu accente ritmice marcante și *Pacem in Terris*, op. 404 (1963), simfonie corală pentru alto, cor mixt și orchestră, pe un text latin extras din *Enciclica Papei Ioan Paul al XIII-lea*... atrag atenția, prin problematica lor simbolistică și prin realizarea muzicală, compozitorul etalând mereu noi și noi ipostaze ale talentului său polivalent.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Animator și figură centrală a Grupului celor șase, Darius Milhaud este unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai componisticii franceze contemporane, creația sa cuprinzând „imensa octavă a problematicii și genurilor muzicale clasice și moderne”.

⁹⁴ Darius Milhaud, Notes..., pag. 91.

Înzestrat cu o capacitate de muncă ieșită din comun⁹⁵, Milhaud deși a venit în contact cu Schönberg, Berg, Webern, Stravinski și alți poli ai muzicii secolului XX, a rămas departe de arta lor conturându-și, de la început, un stil pe care treptat, l-a perfecționat, continuu consecvent în crezul său estetic privind rolul și funcția artei. Pentru Milhaud compoziția nu este o îndeletnicire oarecare, ci este o vocație, este însăși modul său de existență.

Muzician de anvergură, cu o bogată experiență, Milhaud a creat o muzică ce respiră sănătate și vigoare; paleta sa este amplă și bogată în culori luminoase, iar universul său complex este dominat de natura sa profund lirică.

Melodia este rațiunea de a fi a muzicianului Milhaud. Prin ea se realizează transmutația constantelor sale poetice, venite din cele trei zone ale stimulului său inspirațional: regiunea natală – Provençe, biblia și jazzul. Astfel că muzica lui este înainte de toate, un cânt; un cânt al omului de pretutindeni și al lumii; un cânt de „latinătate mediteraneană” cum obișnuia el să spună, foarte apropiat de expresia și tradiția franceză constituită ca o linie ce îl leagă de Couperin, Rameau, Berlioz, Bizet, Chabrier, dar pe care o emancipează și-i conferă atributele modernității dictate de imperativele estetice noi, de însăși temperamentul și natura sa lirică, sensibilă. Un cânt tonal, niciodată „atonal” chiar și atunci când rafinatele sale suprapuneri și țesături polifonice crează zone ambigue, de o uimitoare duritate și asprime armonică, acestea fiind date de întâlnirea pe verticală a două sau mai multe tonalități independente, aparținând uneia sau alteia dintre liniile melodice suprapuse, politonalismul constituindu-se ca o particularitate proprie și caracteristică stilului său. Aceste sonorități noi îi devin familiare și operează cu ele cu multă dezinvoltură indiferent dacă este vorba de simfonii, opere sau lucrări din repertoriul cameral, urmărind obținerea subtilității sau violenței, contraste devenite permanente ale creației sale.

Abundentă, opera lui Milhaud este totodată variată alternând în creația sa lucrările foarte scurte ca durată în timp și camerale („opera minut”), cu cele foarte ample dezvoltate (*Christophe Colomb*), în funcție de subiectul propus spre realizare, compozitorul fiind în posesia unui pronunțat simț al măsurii, al proporțiilor și al echilibrului.

Toate acestea sunt calchiate pe o ritmică constantă și just ordonate pe timpi, o ritmică variată ce se întinde de la ritmul vorbirii franceze la cântecul popular, de la ritmica tradițională la cea de jazz și la marea varietate de formule oferite de muzica contemporană lui.

Și, cine nu observă strălucirea sonoră a orchestrelor lui Milhaud, – instrumente complexe – atât de variat alcătuite cu un simț al culorii și al

⁹⁵ „Numai lectura Catalogului creației lui Milhaud impune respect și admirație”. Jean Roy, In: *Musique française, Présences contemporaines*, Paris, 1962, pag. 198.

sugestiei timbrale ieșite din comun pe care îl folosește inteligent și modern într-o permanentă reinnoire?

Să remarcăm la Milhaud vitalitatea și optimismul ce l-au caracterizat, muzica sa exprimând aceste stări în ciuda reumatismului său cronic, ce l-a chinuit teribil de-a lungul a peste trei decenii. Căci, spre deosebire de Honegger, Milhaud este un optimist: el este un mare iubitor al vieții, al oamenilor, al plairilor sale natale pe care le-a cântat dăruindu-le oamenilor arta sa, intrând astfel în marele patrimoniu universal al valorilor.

FRANCIS POULENC

1899-1963

„Muzica mea este portretul meu”.

FRANCIS POULENC

Spre deosebire de Honegger și Milhaud, Poulenc⁹⁶ ne apare mai modest în creație, în sensul că el nu este un inventator, un descoperitor de noi procedee tehnice de compoziție. Nu. Poulenc este, așa cum l-a definit Milhaud, „muzica însăși”⁹⁷.

Înzestrat cu un excepțional simț melodic, Poulenc crează firesc cu naturalețe, melodia sa fiind „bine găsită” indiferent că este vocală sau instrumentală. Alcătuirile sale sunt simple cu linii clare, tratate cu firescul și naturaleța marilor maeștri. Din acest punct de vedere el se află în imediata apropiere a lui Satie. Dar nu este departe nici de Stravinski, din alt punct de vedere, anume cel al redării banalității, al vulgarității și chiar a trivialității.

⁹⁶ Francis Poulenc s-a născut la Paris, la 7 ianuarie 1899, fiind fiul lui Emil și Jenny Poulenc, proprietari ai unui magazin de produse chimice, mari iubitori de muzică. Începe să studieze pianul la vârsta de cinci ani. Cucerit de frumusețea liedurilor lui Schubert și de vigoarea muzicii lui Stravinski, Poulenc aprofundează compoziția cu Ch. Koechlin și pianul cu Ricardo Vines. În 1917 în cunoaște pe Satie, Auric și Honegger intrând în grupul celor șase. Din acel an datează *Rapsodia neagră* care-l impune ca o personalitate conturată. În 1921 călătorește împreună cu Milhaud, întâlnindu-i pe Schönberg, Berg și Webern. Colaborează cu Diaghilev și compune baletul *Les Biches* și *Les Animaux modèles*. Călătorește în SUA (1948) în turneu de concerte, ca pianist, în Italia (la Milano) unde i se prezintă opera *Dialogues des Carmélites*. Creația sa foarte variată îl impune în rândul celor mai mari reprezentanți ai muzicii franceze contemporane. A murit la Paris, la 30 ianuarie 1963.

⁹⁷ Darius Milhaud, *Études*, Editions Claude Aveline, 1924.

Espresia sa este simplă și directă, în afara perorației patetice, creația sa fiind o demonstrație de virtuozitate de interpretare a cuvântului și a melodiei, de suplețe ritmică și eleganță armonică. Cunoscându-i opera, ești tentat să-l consideri un talentat pastiseur putând sesiza influențe ce vin de la Claude le Jeune, Couperin, Chopin, Debussy, Stravinski, Maurice Chevalier ș.a. Dar acestea la el nu sunt altceva decât puncte de plecare, impresii, nu citate, de la care pornește realizând apoi adevărate comentarii muzicale într-o notă personală dată de spontaneitatea, finețea, franchețea, umorul și sinceritatea sa artistică.

CREAȚIA

„Eu nu caut, eu găsesc”, spunea Picasso, butada sa potrivindu-i-se și lui Poulenc, care fără să caute și rămânând indiferent la combinațiile savante ale alchimiei muzicale din prima jumătate a secolului XX, a găsit tonul particular al muzicii sale, care i-a permis să se exprime direct, simplu și convingător, realizând o operă amplă și cuprinzătoare ca problematică și genuri, fără a-și manifesta preferința expresă pentru unul sau altul dintre acestea. O anumită exigență însă poate fi remarcată în privința alegerii subiectelor și mai ales în tratarea lor.

O exigență ce s-a manifestat printr-un elan creator potențat de inteligență și de probitatea sa profesională realizând lucrări în care epuizează toate resursele expresive ale unui text poetic, al unei drame, sau al unei melodii alese.

Muzica vocală și instrumentală

Melodia este unul dintre genurile muzicale foarte des abordate de Poulenc, realizând aproape 150 de astfel de piese, situându-se din acest punct de vedere printre cei mai de seamă creatori francezi ai genului, alături de Faure și Debussy. Poetii săi preferați au fost Guillaume Apollinaire (pentru 34 de melodii), Paul Eluard (pentru 34 de melodii), Luise de Vilmorin (13), Max Jacob (7), Jean Cocteau (4), Federico Garcia Lorca (3) ș.a. ale căror versuri și-au găsit corespondentul muzical sub pana sa.

Mai ales primii doi, Apollinaire și Eluard, l-au atras în mod deosebit, pe versurile lor creind lucrări de o remarcabilă inspirație melodică, de talmăcire armonică și înveșmântare ritmică.

Pe versuri de Apollinaire, Poulenc a compus câteva cicluri dintre care se remarcă: *Le Bestiaire* (1919), șase melodii scurte, devenite cele mai populare din creația sa vocală. *Banalités* (1940), un ciclu de cinci poeme, foarte apropiate ca expresie de șansoneta franceză, atât de original interpretată de Maurice Chevalier, pe care îl aprecia foarte mult, și *Calligrammes* (1948), o culegere de șapte melodii, cele mai apreciate de compozitor, cu scriitura lor pianistică particulară, cu acompaniamentul lor subtil.

Pe versuri de Paul Eluard, Poulenc a creat *Tel jour telle nuit* (1937) un ciclu de nouă melodii, remarcabile prin strânsa legătură dintre muzică și vers, făcută astfel încât nu se mai știe dacă poemul a fost scris pentru melodie sau melodia pentru poem (Henri Hell)⁹⁸, *Miroirs brûlants* (1938), cu două melodii simple în expresie și acompaniament pianistic, *La fraîcheur et le feu* (1950), șapte poeme realizate într-o concepție proprie „nefiind vorba de un ciclu ci de un singur poem pus în muzică prin tronsoane separate”⁹⁹, având aceeași formulă ritmică iar acompaniamentul redă puritatea expresiei textului lui Eluard, *La Travail du peintre* (1956), un ciclu de șapte poeme consacrate unor pictori celebri (Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braques, Juan Gris, Paul Klee, Jean Miro, Jacques Villon), în care Poulenc realizează o magnifică transfigurare muzicală, redând subtil trăsăturile esențiale caracteristice artei celor șapte artiști plastici. Mai mult ca niciodată, aici Poulenc conferă pianului un rol important în jocul sensibil, sobru și liric, totodată.

Alături de Apollinaire și Eluard, se situează Louise de Vilmorin, pe versurile căreia Poulenc a compus: *Trois Poèmes* (1937), *Fiançailles pour rire* (1939), *Metamorphoses* (1943), apoi Maurice Fombeure, pe versurile căruia a compus *Chansons villageoises* (1942) și alții.

Creația vocală a lui Poulenc cuprinde și un mare număr de coruri și câteva cantate. Dintre acestea atrag atenția cele *Șapte cântece* pentru cor mixt *a cappella* (1936) cinci pe versuri de Eluard și două pe versuri de Apollinaire, remarcabile prin lirismul, grația și culoarea modernă de specificitate franceză, *Huit Chansons française* (1945) pentru cor *a cappella* scrise pe texte populare, de o prospețime și vigoare deosebită, ce le-a asigurat o mare popularitate. *Le Bal Masque* (Balul mascat, 1932), o cantată profană pentru bariton (sau mezzo) și orchestră de cameră, pe versuri de Max Jacob, *Figure humaine* (Figură umană, 1943), cantată pentru dublu cor mixt, *a cappella* pe versuri de Eluard și altele.

⁹⁸ În Jean Roy, *Francis Poulenc*, Ed. Seghers, Paris, 1964, pag. 121.

⁹⁹ Francis Poulenc, *Journal des mes mélodies*, In Jean Roy, *op. cit.*, pag. 123.

Pentru pian

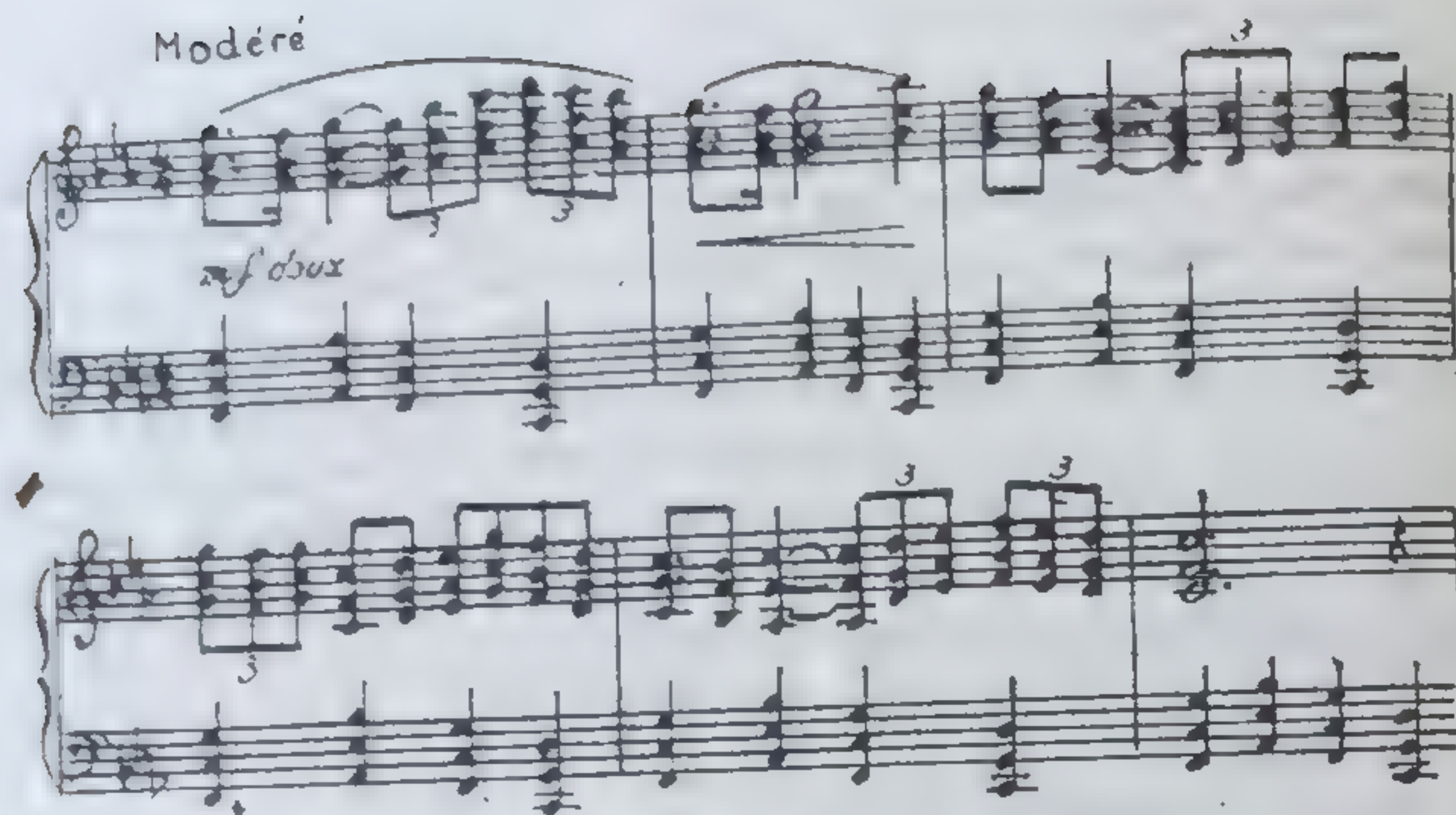
Cu toate că a fost un excelent pianist, Francis Poulenc nu a scris mult pentru pian, iar lucrările pe care le-a realizat sunt în majoritatea lor piese scurte (impromptu-uri, nocturne, novelette, intermezzo-uri) cu excepția suitei *Histoire de Babar* și a *Sonatei pentru două pian*. Dintre acestea, compozitorul „tolera” cele *Trois Mouvements* (1918) adevărate schițe muzicale; „iubea mult” cele două culegeri de *Improvizations* (1932-1939), douăsprezece piese scurte, unele amintind de Schubert (nr. 2 în *la bemol* și nr. 12 intitulate „*Hommage a Schubert*”) altele de Debussy (nr. 1) altele de Prokofiev (nr. 3), Intermezzo-ul în *la bemol* (1944) și unele *Nocturne* (1930) opt piese inegale ca valoare, cele mai realizate fiind nr. 4 (Bal fantôme) nr. 5 (*Phalènes*) și nr. 8, cu rol de codă, și, „condamna fără recurs” *Napoli* și *Soirées de Mazalles*¹⁰⁰.

Rețin atenția însă ultimele două *L'Histoire de Babar* (1945) și *Sonata pentru două pian* (1953), prima fiind o suită de piese scrise după un album pentru copii, o poveste ilustrată de la care a plecat compozitorul, înlocuind imaginile și textul cu impresii muzicale profund poetice (*Berceuse*, *Reverie*, *Improvisation*, *Presto*, *Galop*, *Nocturne*, *Evocation* etc.) suita, prin alcătuirile sale, amintind de *Scene de copii* de Schumann și de *Colțul copiilor* de Debussy, a doua, cea mai amplă lucrare pentru pian a lui Poulenc, alcătuită din patru părți (*Prologue*, *Allegro molto*, *Andante lirico*, *Epilogue*). Sonata se remarcă prin echilibrul dintre părți, prin măiestria realizării acestora situate în sfera dezvoltărilor tematice, întregul rezultând din juxtapunerea structurilor și ordonarea lor după principiul contrastelor și nu după legile severe ale formei de sonată.

Mult mai cunoscute sunt însă lucrările sale destinate ansamblurilor camerale, în prim plan situându-se *Rapsodie nègre* (1917) cea care a atras atenția Parisului muzical încă din anul apariției ei, pe când compozitorul avea doar 18 ani, impunându-l ca o personalitate de mare perspectivă. Scrisă pentru bariton, flaut, clarinet, cvartet de coarde și pian, *Rapsodia neagră* dedicată lui Erik Satie, este alcătuită din cinci părți (*I Prélude-Moderé*, *II Ronde-Très vit*, *III Honoloulou*, *Lent et monotone*, *IV Pastorale*, *V Final-Presto*) dintre care numai partea a treia este vocală un *Intermède Vocal*, un „cânt fără nuanțe” pe un text de Makako Kangourou, însoțit numai de pian, cuvintele „mu, mu Honolulu” apărând și în *Final*.

Pregnanța temelor, alcătuirea lor simplă, expresia sobră și culoarea exotică,

¹⁰⁰ În Jean Roy, *op. cit.*, pag. 84.



au asigurat lucrării un loc de frunte în muzica de cameră franceză contemporană.

A urmat apoi *Sonata pentru două clarinete* (1918), construcție muzicală concisă „după exemplul lui Scarlatti și Haydn”¹⁰¹ și *Sonata pentru corn, trompetă și trombon* (1922) un veritabil trio, toate acestea fiind fructe ale tinereții despre care compozitorul spunea că „păstrează în ele o oarecare sevă ce poate fi pusă în raport cu primele pânze de Dufy”¹⁰².

Acestora le-a mai adăugat apoi, în plină maturitate, cele trei sonate: *Sonata pentru flaut și pian* (1957), o arhitectură tripartită, construită liber, cu melodii de larg suflu ce amintesc de lucrările sale vocale, fără a fi subordonate unor planuri și scheme formale sau armonice prestabilite; *Sonata pentru clarinet și pian* (1962) dedicată memoriei lui Honegger (*Allegro, Tristamente, Romanza, Allegro con fuoco*) o lucrare încărcată de reverie în care partea a doua contrastează cu verva și explozia de energie a finalului; *Sonata pentru oboi și pian* (1962), tot o lucrare alcătuită tripartit (*Elegie, Scherzô, Deploration*), în care compozitorul aduce un pios omagiu prietenului său dispărut, Serghei Prokofiev, toate cele trei sonate intrând în rândul celor mai valoroase lucrări ale compozitorului.

La acestea se adaugă: *Sonata pentru vioară și pian* (1943), *Sonata pentru violoncel și pian* (1940–1948), *Trio pentru pian, oboi și fagot* (1926) – remarcabil prin spontaneitatea și claritatea scriiturii, *Sextetul pentru pian, flaut, oboi, clarinet, corn și fagot* (1920–1940) și cele două lucrări scrise pentru orchestră de cameră *Suita franceză* (1935) și cele *Două marșuri și un interludiu* (1937).

¹⁰¹ Jean Cocteau, în Jean Roy, *op. cit.*, pag. 92.

¹⁰² În Jean Roy, *op. cit.*, pag. 92.

Creația simfonică și concertantă

Poulenc nu a fost un simfonist în adevăratul sens al cuvântului, în lista creației sale aflându-se doar o *Simfonieta* (1947), în patru părți (*Allegro, Vivace, Andante, Finale*), scrisă într-un stil lejer și strălucitor, fiind cotată drept o simfonie „în maniera *Simfoniei de Bizet*”¹⁰³. În colectiv, Poulenc a mai creat două lucrări simfonice, *Matelote provençale de la Guirlande de Campa* (colaborând cu Auric, Honegger, Lesur, Roland-Manuel, Sauguet, G. Tailleferre) și *Bucolique les Variations sur le nom de Marguerite Lang* (în colaborare cu Auric, Dutilleux, Françaix, Lesur, Milhaud, Rivier, Sauguet, 1954). La acestea, se adaugă, însă cele patru concerte ale sale, înscrise ca adevărate contribuții originale franceze la reînnoirea gândirii concertistice moderne.

Primul a fost *Concert champêtre* (1928) pentru clavecin și orchestră, scris în spiritul muzicii preclasice, considerat de unii un fel de „pastișe după Scarlatti și Couperin”¹⁰⁴, fără a vedea în el extraordinara complexitate a scriiturii claveciniste, vigoarea și forța de expresie a muzicii părților extreme, tandrețea și grația pur franțuzească a *Siciliane*i din partea centrală. Acestuia i-a urmat *Concertul pentru două pianе și orchestră* (1932), o lucrare armonioasă cu o scriitură pianistică din care lipsește strălucirea virtuoizistică, fiind dominată de narația poetică în afara regulilor preconceptuate și a principiilor, dar de un foarte rafinat simț al ansamblului arhitectonic, ce se realizează și ca rezultat al echilibrului dintre dialogul instrumentelor soliste și orchestră, lucrare fiind rodul inspirației spontane „lucru atât de misterios și de indefinibil”¹⁰⁵.

Al treilea, este *Concertul pentru orgă și orchestră* (1938) „conceput în spiritul unei *Fantezii de Buxtehude*” (Henri Hell)¹⁰⁶, înscriindu-se printre marile reușite ale compozitorului, o lucrare ce se definește prin particulara dezinvoltură sesizabilă în pasajele amintite, cât și prin profunzimea expresiei dramatice din cele lente, meditative.

Ultimul, *Concertul pentru pian și orchestră* (1945), alcătuit din trei părți (*Allegretto, Andante con moto, Allegro. Rondeau à la française*), a fost mai puțin apreciat încă de la apariția sa, lucrarea fiind destinată publicului american, șocând mai ales ultima parte în care Poulenc amestecă ritmul *matchichi* cu cel de *negro spiritual* și cu o melodie franceză veche din vremea lui La Fayette.

¹⁰³ Jean Roy, *op. cit.*, pag. 99.

¹⁰⁴ Jean Roy, *op. cit.*, pag. 101.

¹⁰⁵ Poulenc, în Jean Roy, *op. cit.*, pag. 104.

¹⁰⁶ Idem.

Creația de scenă

Împliniri artistice de excepție a cunoscut Poulenc și în domeniul creației de scenă, prima lucrare realizată în acest domeniu fiind baletul-fantezie *Les Biches* (Ciutele, 1923), comandat de Diaghilev, după ce i-a ascultat *Rapsodia*, lucrarea fiind alcătuită „dintr-o suită de dansuri unde melodia se revărsa fără încetare, se înșinuează, se înfășoară, se desfășoară cu o bogăție, o eleganță, un farmec și o tandrețe, cum numai operele lui Poulenc ni le oferă cu atâta abundență și generozitate”¹⁰⁷.

Colaborând cu pictorița Marie Laurencin, Poulenc crează un balet de atmosferă, un fel de *Sylphides* moderne, un balet fără argument, fără precizări literare. Doar decorul este menționat ca fiind „un vast salon la țară, totul în alb, ca mobilă cu o canapea imensă, în bleu Laurencin, serbări galante moderne”¹⁰⁸, și numărul dansatorilor (douăzeci de dansatoare cochete și visătoare și trei tineri). Așadar, un balet alb la discreția fanteziei coregrafilor, dar foarte riguros realizat din punct de vedere muzical, partitura fiind alcătuită din: *Introducere*, *Rondo*, *Cântec dansat*, *Joc*, *Ray-Mazurca*, *Cântec dansat* (nr. 2) și *Finale*.

Creat la vârsta de douăzeci și patru de ani, baletul s-a impus prin originalitatea sa (Adagietto este una dintre cele mai semnificative pagini create de compozitor), prin încântarea armonică și varietatea ritmică.

Aubade (Cântec în zori, 1929) este un concert coregrafic pentru pian și 28 de instrumente, creat la cererea vicontelui de Noailles, argumentul coregrafic constituindu-l povestea despre castitatea Dianei¹⁰⁹. Compunându-l, Poulenc a urmărit „să pună în valoare simultan o dansatoare și un pianist”, astfel că lucrarea este gândită concertant – simfonic cuprinzând șapte mișcări (*Toccata*, *Recitativ et Rondeau*, *Presto*, *Recitativ*, *Andante*, *Allegro feroce*, *Conclusion*), subordonate concepției coregrafice și concertante, totodată.

Les animaux modèles (Animalele model, 1941) este cel de al treilea balet creat de Poulenc, argumentul coregrafic formându-l șase fabule de La Fontaine (*Ursul și cei doi tovarăși ai săi*, *Greierele și furnica*, *Leul îndrăgostit*, *Omul între două vârste și cele două curtezane ale sale*, *Moarța lemnarului*, *Cei doi cocoși*), transpune muzical coregrafic liber conform viziunii compozitorului, situând acțiunea „în Bourgogne-ul sec. al XVII-lea, în atmosfera tăcătoasă a unei dimineți de iulie”¹¹⁰, ilustrată muzical prin pagini

¹⁰⁷ Darius Milhaud, în *Jean Roy*, op. cit., pag. 107.

¹⁰⁸ Francis Poulenc în *Jean Roy*, op. cit., pag. 32.

¹⁰⁹ *Condamnarea de divinități la rămană mereu pură*, Diana se revoltă. Intervin în lume și cerșetorii și regându-și timpul divin, înmânându-i arcu.

¹¹⁰ *Jean Roy*, op. cit., pag. 110-111.

de o mare sensibilitate și rafinament coloristic, reușind să pătrundă și să redea admirabil sensul moralizator al textelor.

Tot trei sunt și operele create de Poulenc, toate fiind scrise în plină maturitate, toate fiind foarte bogate în melodii și expresie lirică, toate cunoscând o largă popularitate în lumea operei.

Prima dintre acestea *Les Mamelles de Tirésias* (Mamele lui Tiresias, 1944), operă comică în două acte și un prolog după un poem suprarrealist de Guillaume Apollinaire, a surprins publicul parizian prin absurdul situațiilor prezentate pe scenă¹¹¹, dar a relevat talentul compozitorului de a fi sesizat exact doza de lirism, de comic și de burlesc ce rezultă din farsa lui Apollinaire, pe care l-a armonizat într-o expresie tandră lirică.

Spre deosebire de aceasta, a doua, *Dialogues des Carmelites* (Dialoguri carmelite, 1956), operă în trei acte și douăsprezece tablouri, după cartea lui Georges Bernanos, cu dedicația: „A la mémoire de ma père qui m'a révélé la musique...”, este o operă sobră și s-a înscris drept una dintre cele mai seamă realizări ale compozitorului. Respectând textul, evitând efectele de renunțând la efectele dramatice – dominant fiind spiritul adevărului și al umilinței – Poulenc crează o muzică liniară, sobră dar sobră, conștient operă lirică, prosodică și simfonică de o eficacitate dramatică excepțională. Căci, evocând un episod al Revoluției franceze, cei doi creatori nu sunt tentați să realizeze o frescă istorică, ci o operă de sentimente de durată și de durată cu toate că predominantă este angoasa metafizică și spirituală. Pentru că, acestea sunt de fapt comportamentele personajelor protagoniste: Sora de la Force¹¹², Sora Constanța, Prima stareță, A doua stareță, Marchizul de la Force.

Echilibrată și omogenă, opera *Dialoguri carmelite* s-a înscris ca o soluție posibilă propusă de compozitor în propășirea operei contemporane.

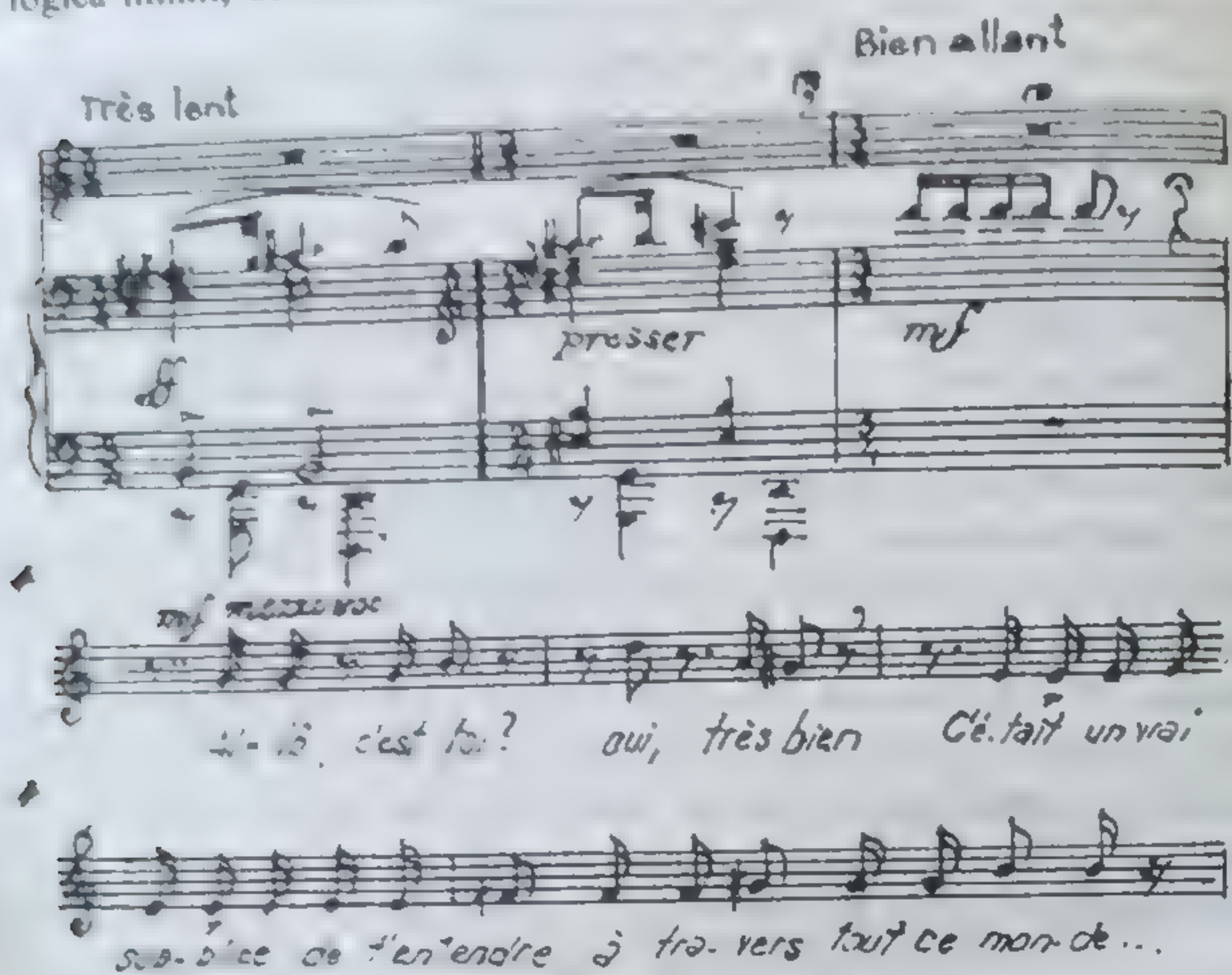
A treia operă a lui Poulenc este *La Voix humaine* (Vocea umană, 1958) tragedie lirică într-un act pe un text de Jean Cocteau. O operă ce duce pe un alt plan cercetările compozitorului în domeniul transcrierii muzicale a prozodiei franceze moderne. Scrisă pentru un singur personaj, opera este un recitativ de cca. 45 de minute, pe un fond armonial simplu și monoton¹¹³, redând o convorbire telefonică dintre o femeie rămasă în viață și un bărbat care a abandonat-o. Frazele lui Cocteau scurte, logice, firești și umane, încărcate de sensuri i-au impus compozitorului crearea unui recitativ dominat

¹¹¹ Pe scenă evoluează o tânără excentrică ce zboară, un soț costumat în femeie dând biberonul copilașilor pe care tocmai li născuse... doi upi (unul mic și gras, celălalt înalt și slab) ce se duelează și mor, plus alte absurdități.

¹¹² La premiera absolută de la Scala din Milano (26 ian. 1957) rolul principal (Blanche de la Force) a fost interpretat de cântăreața româncă Virginia Zeani.

¹¹³ Bernard Gavoty, în *Le Figaro*, din 9 februarie 1959.

de logica inimii, de durerea indescritibilă trăită de personajul său.



Fără a cădea în rutină și în monotonie, Poulenc creează și aici o muzică expresivă, plină de sentiment ce menține încordată atenția ascultătorului, până la căderea cortinei.

După experiența cu *Vocea umană*, Poulenc mai creează *La Dame de Monte Carlo* (1961), un monolog liric pe un text tot de Cocteau, transpunând muzical ultima meditație a unei bătrâne cocote în zdrențe, din Monte Carlo care, ruinată material și moral, trăiește marea dramă a singurătății și sărăciei, sfârșind într-o noapte prin a se arunca în mare. Poezia sinistru și fantezistă a lui Cocteau a fost transformată aici într-un fel de cântec în stil recitativo-arioso.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Dintre membrii Grupului celor șase, Poulenc este compozitorul care s-a preocupat cel mai puțin de găsirea unor limbaje muzicale noi și de rezolvarea unor probleme de formă. Dotat cu un excepțional simț melodic și al echilibrului arhitectural, Poulenc creează în virtutea inspirației de moment, melodia sa fiind totdeauna bine găsită, inventată și bine concepută atât cea vocală cât și

cea instrumentală. Aceasta este însoțită de o armonie clară, transparentă, specific franceză, conformă cu idealul formulat de Satie.

Muzica lui Poulenc are un farmec particular, dat și de forma aparent improvizatorică a lucrărilor sale. Aceasta determină expresia sa care este simplă, în afara ostentației; se observă gustul pentru lucrul bine făcut, liniile sale fiind trasate clar, în afara exagerărilor patetice.

Poulenc nu își pune probleme de stil. Fiu al Parisului, Poulenc se inspiră din climatul parizian, realizând un fel de sinteză spirituală a orașului său natal. El nu are idoli muzicali, ci modele: E. Satie, M. Chevalier, I. Stravinski ș.a. de la care preia simplitatea și sensul valoric al banalității, pe care le consideră drept punct de plecare în declanșarea imaginației sale, conferindu-le noi dimensiuni. Imaginația sa a fost stimulată și de colaborarea cu câțiva poeți ai vremii (G. Apollinaire, P. Eluard, J. Cocteau) care i-au oferit texte bogate în virtualități poetice și semnificații.

Toate lucrările sale sunt remarcabile și poartă acea dimensiune considerabilă a valorii în ciuda unor influențe, dar care nu sunt altceva decât seva ce vine din rădăcinile adânci ale unei arte naționale, ancestrale.

„TÂNĂRA FRANȚA”

Trecând peste „Școala de la Arcueil”¹¹⁴ care nu a avut nici un compozitor de largă recunoaștere internațională și peste Federația muzicii populare¹¹⁵, din rândul căreia s-a detașat doar Albert Roussel¹¹⁶ să ne oprim atenția asupra altei grupări artistice de prestigiu „La Jeune France” (1936) alcătuită din

¹¹⁴ „L'École d'Arcueil” după denumirea suburbiei pariziene în care locuia Erik Satie. S-a constituit în 1923 și i-a reunit pe Henry-Cliquet-Pleyel, Roger Désarmière, Maxim Jacob și Henri Sauguet. Ei pledau și militau pentru simplitatea în muzică, prin estetica promovată fiind foarte apropiată de „Grupul celor șase”.

¹¹⁵ „Fédération Musicale Populaire” s-a înființat în 1935, propunându-se să promoveze muzicii în rândul maselor populare. Cultiva spectacolul grand os, în serile de la Paris. În 1937, Congresul federației a lansat chemarea: „Să ne unim, pentru a înfrânge muzica și muzician și luptător Beethoven” imbrățișându-l.

¹¹⁶ Albert Roussel s-a născut la 5 aprilie 1869 în localitatea Turcoind. Rămas orfan de tată (1870) și de mamă (1877), Roussel începe să studieze pianul în anul 1880. În 1887 este admis la Școala Navală, devenind marinar. În această calitate călătorește în Orientul apropiat. În Extremul orient etc., până în 1894 când demisionează pentru a se consacra muzicii. Elev la Schola Cantorum, A. Roussel este numit apoi de V. d'Indy profesor de contrapunct (1902) avându-l ca elevi pe: E. Satie, Paul Le Flem, Stan Golestan, Edgard Varèse, Roland-Manuel... Din această perioadă datează primele sale opusuri: *Des heures passent* opus 1; *Resurrection* op. 4; *Divertissement* op. 6. În 1912, Roussel creează primul său balet: *Le Festin de l'Arabe*, iar în 1914-1915 *Padmavati*, operă balet în două acte după un libret de Louis Laloy. Din

patru muzicieni: Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet și Olivier Messiaen constituită din inițiativa lui Yves Baudrier, sub patronajul unor mari personalități: Georges Duhamel, François Méoriac, Marcel Prévost și Paul Valéry de la Academia Franceză.

Spre deosebire de Grupul celor șase și Școala de la Arcueil care nu aveau nici statut nici doctrină, Tânăra Franță apare ca un grup organizat, cu un program și o platformă estetică comună. A publicat și un manifest în care se stipula următoarele: „Condițiile vieții devenind din ce în ce mai dure, mecanice și impersonale; muzica trebuie adusă fără întârziere la ceea ce are ea mai spiritual și reacție generoasă. Ives Baudrier, Daniel-Lesur, André Jolivet și Olivier Messiaen, *Tânăra Franță* preia titlul pe care îl ilustra altădată Berlioz și își propune difuzarea operelor tinerilor atât de îndepărtate de banalitatea academică, cât și de revoluționară. Tendințele acestei grupări vor fi diverse: ele se vor reuni pentru a suscita și propaga o muzică vivantă într-un elan de generozitate, de sinceritate, de conștiință artistică”¹¹⁷.

Acest „elan de generozitate, sinceritate și conștiință artistică” s-a tradus în creația „celor patru frați spirituali” cum i-a denumit André Coeuroy, mai ales a ultimilor doi printr-o înaltă gândire artistică regeneratoare, conferind muzicii lor funcții etice și estetice noi, foarte apropiate de cele primare, inițiale. „Eu caut să redau muzicii sensul său original antic, din vremea când era expresie magică și incantatoare a religiozității grupărilor umane”, spunea Jolivet¹⁸. Iar Messiaen își definea astfel crezul: „Emoția și sinceritatea înainte de toate, transmise auditoriului, prin mijloace sigure și clare”¹⁹, adresându-se naturii, munților și mai ales păsărilor, pe care le numește „marii maeștri”, captându-le cântul și imbinându-l în partiturile sale cu culoarea și parfumul peisajului și al atmosferei. Se afirmă astfel o nouă viziune asupra muzicii, asupra funcției muzicii în viața oamenilor, muzica devenind după expresia lui Jolivet „un act de comuniune”. O viziune pe care ne propunem să o evidențiem urmărind creațiile lui André Jolivet și Olivier Messiaen, care s-au detașat din grup și care au eucerit sufragiul universal încă de la primele lor apariții în calitate de compozitori.

1920 *Simfonieta* pentru simfonie. Pentru o tîrî de Primîmp, op. 22, iar din 1921 *Simfonia a doua*. Alina se-a mai adăugat ulterior *Concertul pentru orchestră mică*, op. 24, *Concertul pentru pian și orchestră* (op. 36 (1927)), *Simfonia a treia*, op. 42, *Bachus et Ariane*, op. 43 - tot pe un aranjament de Abel Hermant. *Cvartet de coarde*, op. 45, *Simfonieta* op. 52, *Simfonia a 4-a* op. 53 *Rapsodia flamandă*, op. 56 și *Concertino pentru violoncel și orchestră*, op. 57. Ultima sa lucrare fiind *Trio nr. 3 pentru vioară, violă și violoncel*, op. 58, toate realizate într-un stil muzical tradițional marcat de primordialitatea ritmului, ce se impune ca element principal de originalitate a compozitorului. A murit la 23 august 1937 la Paris.

117 Jean Roy. *Musique française, Présences contemporaines*. Paris, 1962.

¹¹⁸ In revista *Contrepoints*, janvier, 1946.

¹¹⁹ În prefața partiturii *La Nativité du Seigneur*, neuf meditations pour orgue Alphonse Leduc et Cie 1936.

ANDRÉ JOLIVET

1905-1975

„Ce este muzica? Muzica este înainte de toate un act de comuniune... comuniune între compozitor și natură, în momentul creării operei și între compozitor și public în momentul executării ei”¹²⁰

ANDRÉ JOLIVET

Cotat drept unul dintre cei mai originali muzicieni francezi contemporani, André Jolivet¹²¹, prin creația sa de o înaltă tensiune spirituală, atestă aspirația sa inexorabilă spre lumină, spre justiție, spre o artă a omului, a sufletului omului pustiit de ravagiile unei civilizații mecanice care-l alienează. Jolivet este un optimist, opera sa respiră sănătate, este dinamică, dinamismul fiind modul său principal de existență și mijlocul său de expresie artistică.

Jolivet nu dispune de fecunditatea lui Milhaud și nici de simțul umorului lui Satie; posedă în schimb o gândire și o inteligență științifică prodigioase relevate încă de primele compoziții care l-au impus lumii muzicale, evidențiind surprinzătoarea sa mobilitate intelectuală, severă și originalitatea a cărei rădăcini sale muzicale, aspirațiile elevate, speculațiile științifice ale fundamentelor sale estetice și compozitionale.

Beneficiind de îndrumarea lui Edgard Varèse și a lui Jolivet, cercetările acustice și tehnica transmutațiilor materiei sonore¹² și de cea a lui Paul LeFlem, de la care și-a însușit modalismul, pasionat de ritmurile muzicii africane, Jolivet își făurește singur limbajul muzical, mijloacele sale de expresie fiind conforme cu organonul esteticii grupului Tânăra Franță. Conforme cu organonul esteticii grupului, dar și cu simțirea sa artistică, pentru că Jolivet:

¹²⁰ André Jolivet: *Le musicien et le J. M. F.* (Journal Musical Français, 10 Fevrier, 1955).

¹²¹ André Jolivet s-a născut la 8 august 1905 la Paris. Mama sa era muziciană, iar tatăl său pictor. Studiază muzica și pictura cubistă și începe să compună. Între anii 1927-1933 studiază armonia, contrapunctul și fuga cu Paul Le Flem, descoperă creatia lui Schoenberg și îl cunoaște pe Varèse cu care studiază compoziția și orchestratia. În anul 1935, compune *Mana* și *Trois poèmes pour Ondes Martenot*. Apoi, în anul 1936, compune *Cinq Incantations pour flûte seul* și participă la înființarea grupului „Vandré France”. În anul 1940 este mobilizat în armată unde scrie *Messe pour le Jour de la mort*. În anul 1945 este numit director muzical la „Comedia Franceză”. Întreprinde turnee de concerte și conferințe. În 1950 în Spania și Egipt. În 1954 în URSS. În 1959 la Berlin și în SUA. A murit la Paris la 19 decembrie 1974.

¹²² Transformarea unui bloc sonor complex și compact, divers colorat, în altul printr-o nouă grupare a elementelor constitutive – felul ca transmutat, – or materiei sonore o precede pe cea a texturilor muzicii contemporane.

compune dintr-o necesitate anxioasă, iar arta sa nu este altceva decât o întoarcere la sursele inițiale ale muzicii. „Canonul esteticii mele – declara Jolivet în 1946 – l-am precizat în 1935 afirmând că eu caut să redau muzicii sensul, său originar antic, din vremea când (arta n.n.) era expresie magică incantatoare a religiozității grupărilor umane... Din punct de vedere tehnic m-am străduit să mă eliberez de sistemul tonal. Aceasta nu prin adoptarea teoriei celor douăsprezece semitonuri, artificială după părerea mea, pentru că neglijează fenomenele naturale ale rezonanței. Din contră, uzând de acestea cu toate armonicile lor și mai ales cele mai îndepărtate. Consecințele acestei utilizări: noi procedee de modulații echivoce, cu bașii dublați și rezonanțe inferioare... abandonarea principiilor obișnuite de scriitură armonică la patru voci și practicarea dinamicii sonorităților prin transmutațiile materiei sonore și întrebuițarea sensului proiecției sunetului”¹²³.

Și, Jolivet s-a eliberat de sistemul tonal, creând o muzică de factură atonală și modală bazată pe combinații de cvarte perfecte și mărite, pe efecte de rezonanță superioară și inferioară, pe o armonie care uneori este „inarmenică” (Messiaen), pe jocul registrelor și concepția spațiului sonor, a transmutațiilor materiei sonore și întrebuițarea sensului proiecției sunetului.

Aceste caracteristici ce țin de domeniul mijloacelor de expresie individualizează creația lui Jolivet în ansamblul muzicii franceze conferindu-i distincție și originalitate.

CREAȚIA

Preponderența acordată laturii afective și tendința de a stabili centrul de greutate al oricărei lucrări în zona vieții emoționale, au determinat sensul direcției creației lui Jolivet. De aici rezultă cele două perioade ce pot fi delimitate în activitatea sa. Prima, cuprinsă aproximativ între 1930 și 1945, în care predomină sentimentul naturii primitive, compozitorul fiind impresionat de forțele obscure nedefinite și sălbatice ale cesteia și a doua, de după 1945,

¹²³ „Sensul proiecției sunetului – spune Jolivet – este un fenomen sonor de caracter dionisiac, pe care l-am relevat pentru prima dată în lucrările lui Beethoven. Iată explicația ce se poate da: dacă se compară sunetul cu lumina lansată până la cer printr-un proiector puternic și-l vom considera ca pe un fenomen posedând propria sa „aura” capabil de a trăi în spațiu sensul proiecției sunetului va fi dinamismul dat emisiei materiei sonore, dinamism ce la fel ca materia sonoră se degajă rapid de toate legăturile cu instrumentul existent și se proiectează în eter unde se va dezvolta existența sa care, ca eterul, este de esență vibratoare”. În Jean Roy, *op. cit.*

în care gândirea sa muzicală se abstractizează intrând pe făgașul esteticii contemporane manifestând preferințe pentru concertul instrumental și pentru simfonie, realizând interdependența raporturilor mitului orfeic cu cele ale frumosului muzical în sine.

Jolivet a debutat în compoziție cu *Trois temps pour piano* (Treți timpuri pentru pian, 1930), după care a urmat *Cvartetul de coarde* (1934), amândouă lucrările relevând o solidă stăpânire a mijloacelor de expresie și un temperament ardent, după care a urmat *Mana* (1935), șase piese pentru pian (*Beaujolais, L'Oiseau, La princesse de Bali, Le Chèvre, La Vache, Pégase*), prima sa lucrare care a făcut senzație și care a atras atenția lumii muzicale franceze prin noutatea problematicii abordate și prin modalitățile proprii de rezolvare.

Căci, ce este *Mana*? În partitură Jolivet notează: „*Mana...* cette force qui nous prolonge dans nos fétiches familiers”. Detaliile însă ni le oferă Messiaen în pagina introductivă a lucrării în care explică: „*Mana* desemnează în societățile primitive (și-l citează pe Jolivet) forța care ne leagă de fetișurile noastre familiare. Este vorba – continuă el – de zădărnicierea în câteva piese pentru pian a șase mici obiecte, figurine de șemineu în fier, pai sau aramă, datorite de Varèse sau mai degrabă, de redarea fluidului conținut de aceste obiecte și transmis prin ele”¹²⁴.

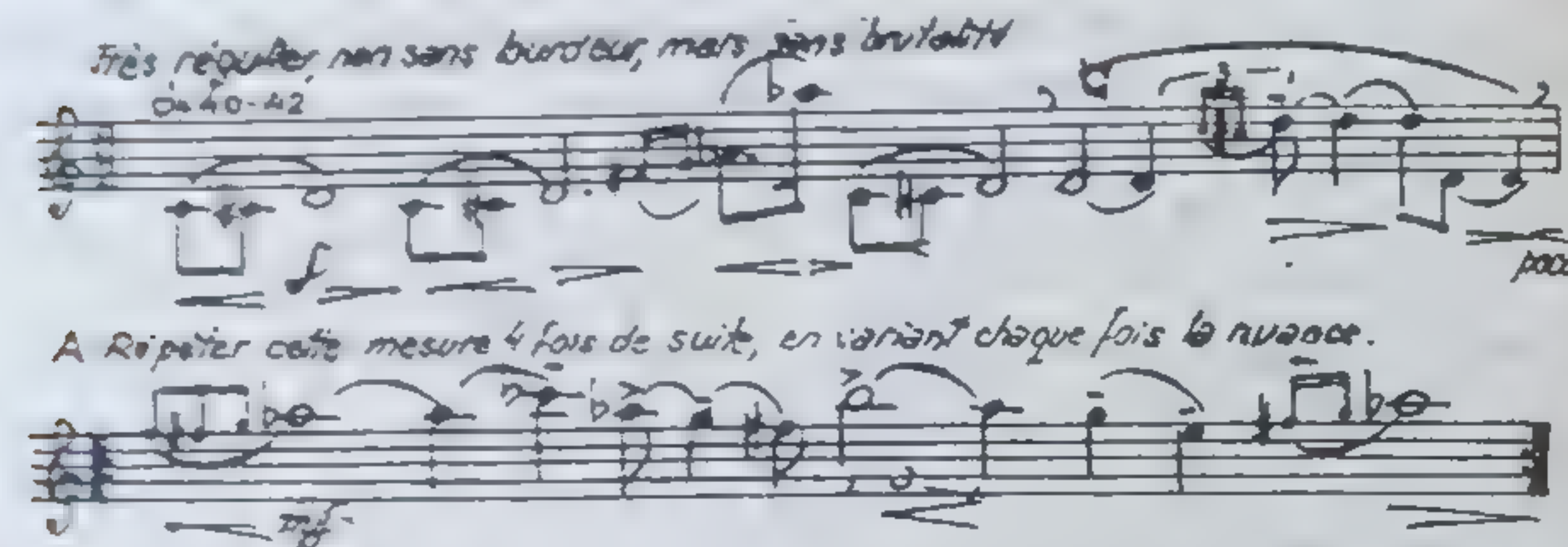
Deci, *Mana* este o lucrare inedită, în care Jolivet anunță anticipat estetica grupului Tânăra Franță; este totodată, o primă lucrare prin care compozitorul încearcă să redă muzicii „sensul său originar antic...”.

Și prin ce mijloace! Printr-o imensă forță vitală rezultată din alternarea registrelor și întrebuițarea intervalelor disjuncte, care configurează o melodie variată, etajată pe mai multe octave (Nr. 2), printr-o armonie atonală rezultată din cvarte perfecte și mărite suprapuse (Nr. 1) sau cvinte suprapuse (Nr. 3), din rezonanța superioară și inferioară a sunetelor (Nr. 4) și din eliminarea neașteptată a unor sunete, intervale, sau registre, printr-o densitate sonoră obținută prin aglomerarea sau rarefierea sunetelor, prin eliminarea obiectelor sonore (Nr. 3), prin ritmica variată, dedusă din metri variabili pe timpuri imprevizibili (Nr. 6) etc.

De aceeași frapantă originalitate sunt și celelalte lucrări care au urmat: *Trois poèmes pour Ondes Martenot et piano* (1935), cuprinzând *Ondes, Sérénité* și *Chant d'Oppression*, una dintre primele lucrări scrise pentru noul instrument electroacustic; *Cinq Incantations pour flûte seul* (1936), cele cinci incantații fiind: A „Pentru a primi negociatorii și pentru ca întrevădarea să fie pașnică”, cu indicația „*Pompeux*”, o piesă alcătuită dintr-o repriză ce se repetă de trei ori și o codă; B „Pentru ca cel care se naște să fie un fecior” („*Asez vif*); C „Pentru ca recolta să fie bogată”... (*Très lent*), cu fraze ample, cu

¹²⁴ André Jolivet, *Mana 6 pieces pour piano*, Editions Constallat, Paris, 1946.

repetări într-o mare varietate de nuanțe, la alegerea interpretului” – un fel de aleatorism „avant la lettre”; D „Pentru o confesiune senină a ființei cu lumea” (*Lent*), o piesă de atmosferă, interiorizată în expresie tandră; E „La funeraliile șefului pentru a obține protecția șefului său” (*Asez viș*), bogată în apogiaturi și recitative de mare dificultate interpretativă, în ansamblu, o lucrare în care Jolivet prin sonoritățile flautului solo urmărește realizarea unei cât mai autentice apropieri de natura cântului incantator, de sensul său magic;



Trois Chants des Hommes (1937) pentru voce și orchestră; *Incantation* (1937) pentru vioară sau Martenot sau flaut, *Cosmogonie* (1938) pentru pian, *Cinq Danses rituelles* (1939) pentru pian (*Dans initiatique, Dans de Héros, Dans nuptiale, Dans du rapt și Dans funéraire*), foarte apropiate de factura dansurilor din *Le Sacre* de Stravinski, cu sincope multe și ritmuri asimetrice și *Chant de Linos* (1944), pentru flaut și pian (sau pentru flaut, vioară, violoncel și harpă sau pian), o invocație sonoră care în antichitatea greacă era un fel de trenă, o lamentație funebră, fiecare dintre aceste lucrări înfățișându-ni-se așa cum notează Bernard Gavoty, „ca un gigantesc totem”¹²⁵.

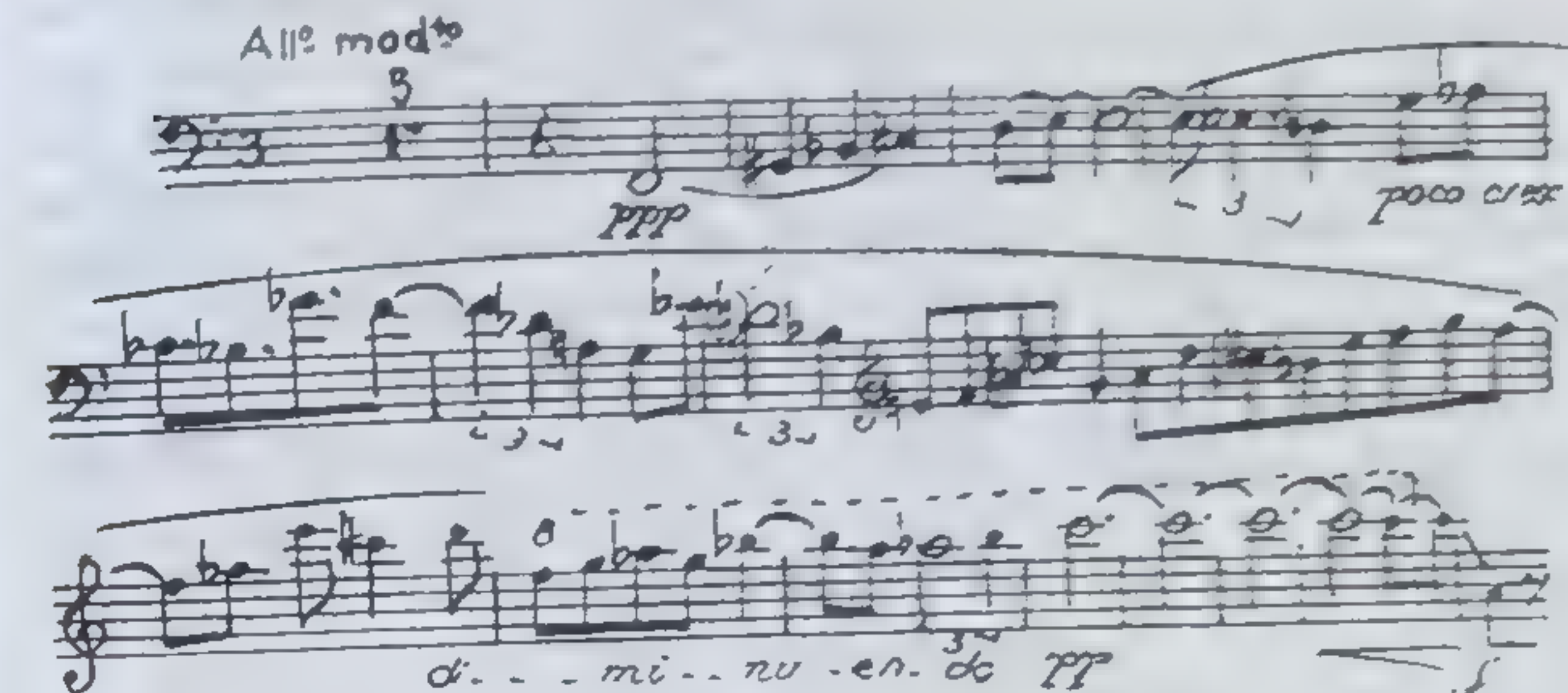
În cea de a doua perioadă, Jolivet părăsește tematica ritual-incantatoare și se consacră muzicii de cameră, concertante, simfonice și de scenă, compunând cu aceeași naturalețe și dezinvoltură, lucrările sale – în mare parte – încadrându-se în curentul general european de atenuare a subiectivismului individualist și de sporire a afectivității romantice, conferindu-le tenta neo-romantismului contemporan.

Mai întâi să observăm lucrările instrumental-camerale: *Nocturna pentru violoncel și pian* (1943), *Pastorală pentru flaut, fagot și harpă* (1943), *Serenada pentru oboi și pian* (1945), *Serenada pentru cvintet de suflători cu oboi principal* (1945), *Concertino pentru trompetă și pian* (1948), *Serenada pentru două chitare* (1956), *Rapsodia în șapte* (1957), *Sonata pentru flaut și pian* (1958) și altele.

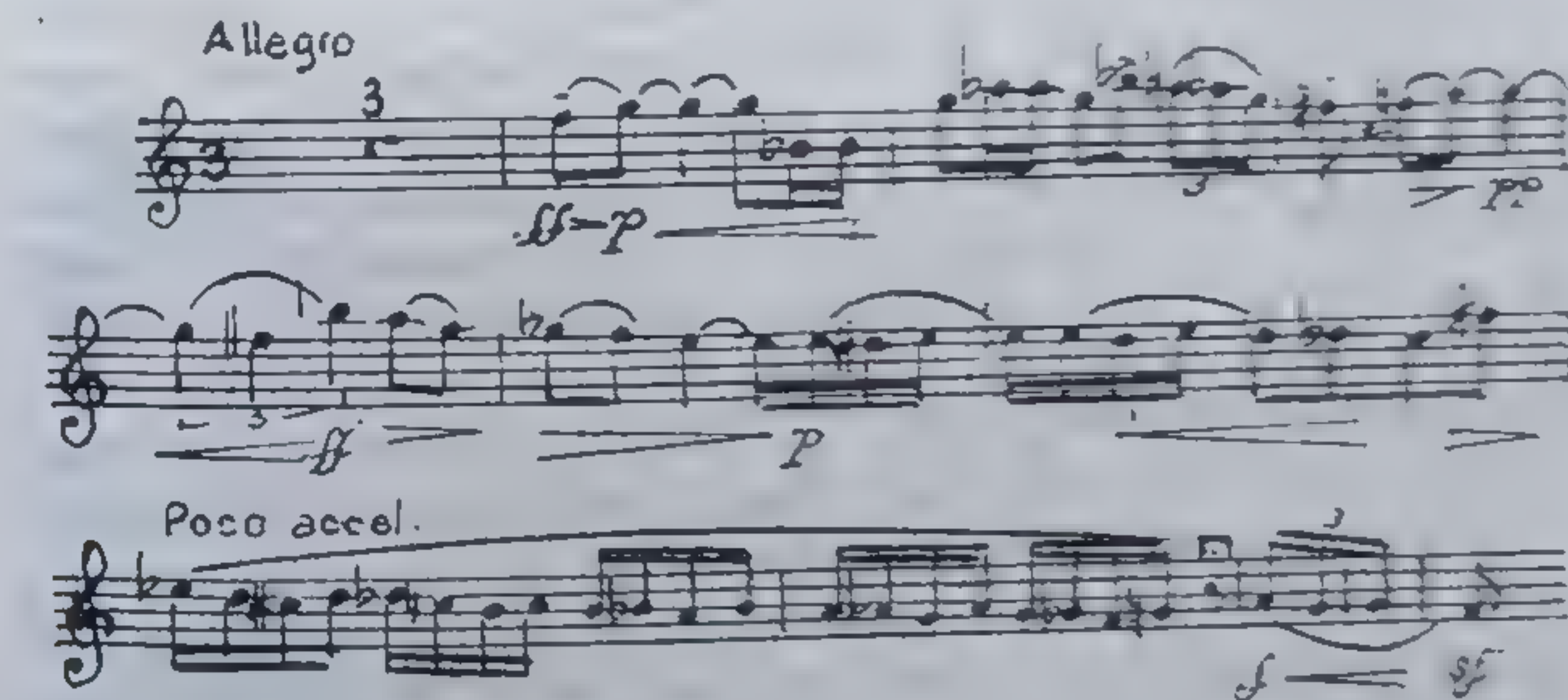
¹²⁵ Bernard Gavoty et Daniel-Lesur, *Pour ou contre la musique moderne*, Paris.

¹²⁶ Claude Rostand et Jean Chantavoine, *Petit Guide de l'auditeur de Musique*, Paris.

Apoi, pe cele concertante, în care originalitatea este mai accentuată, aceasta observându-se în: *Concertul pentru unde Martenot și orchestră* (1947), o arhitectură tripartită (*Allegro moderato, Allegro vivace, Largo cantabile*) de o factură aparte a sonorităților conferită de prezența inedită a instrumentului solist (*Ondes Martenot*)



și a instrumentelor de percuție aflate în număr foarte mare, un concert în care Jolivet încarcă să realizeze o muzică spațială, cu rezonanțe cosmice; *Concertul pentru trompetă, orchestră de coarde și pian* (1948) compus pentru concursul de la conservator din anul 1948, o lucrare alcătuită din două secțiuni *Allegro*, prima fiind dominată de un splendid recitativ al trompetei solo acompaniată de orchestră;



Concertul pentru flaut și orchestră de coarde (1949) alcătuit din patru părți (*Andante cantabile, Allegro scherzando, Largo, Allegro risoluto*), foarte apropiat ca scriitură de stilul flautistic concertant tradițional; *Concertul pentru pian și orchestră* (1950), o arhitectură tripartită (*Allegro deciso, Andante con*

moto, Allegro frenetico). în care Jolivet încorporează elemente melodice și ritmice din Africa (în partea întâi), din Extremul orient (în partea a doua) și din Polinezia (în partea a treia), o încercare de compromis între tradițiile limbajelor țărilor tropicale și tradițiile actuale ale limbajului nostru occidental¹²⁷; *Concertul pentru harpă și orchestră de cameră* (1952), tot o „bucată de concurs pentru conservatorul național, Paris 1952” după cum se menționează pe coperta partituri, un concert tripartit (*Allegro volubile, Andante cantabile și Allegramente*), constituit pe fundamentele concertului tradițional, tratat însă cu multe libertăți în alcătuirile melodice și ritmice (în partea a doua melodia în măsura de 5/4 amintește de stilul cântecelor negro-spirituale); *Concertul pentru fagot, orchestră de coarde, harpă și pian* (1954); *Concertul pentru percuție și orchestră* (1958) și *Concertul pentru vioară și orchestră* (1972), o lucrare „Comande d'État”, realizat sub impresia unei meditații, a cărei esență este redată în motto-ul notat pe partitură:

„L'essence de l'homme est sonore,
le son engeandre la lumière
et l'esprit s'y manifest

(*Cosmogonie Hapi*)”¹²⁸

un concert alcătuit din trei părți (*Appassionato, Largo, Allegramente*) de mare dificultate tehnică în partida viorii solo, o lucrare ce sintetizează elemente stilistice anterioare specifice artei incantatoare cu spiritul modern al armoniilor cu rezonanțe, a acordurilor ciorchine și a libertății construcțiilor arhitecturale.

Prospecțiuni sonore și în muzica simfonică, gen în care Jolivet a realizat cinci simfonii (*Simfonia dansurilor, Simfonia întâi, Simfonia a doua, Simfonia pentru orchestră de coarde și Simfonia a treia*) și trei suite (*Suita Transoceană, Suita delfică și Suita franceză*). Cu excepția *Simfoniei dansurilor* (1940) toate celelalte lucrări sunt create după anul 1950, în perioada în care, în câmpul creației simfonice europene, dominantă era tendința de potențare a materiei sonore în structuri neoclasice și neoromantice, cu distincte înclinații spre lirism, meditație și dramatism. În această zonă afectivă se încadrează creația simfonică a lui Jolivet. Numai că Jolivet nu se dezmințe și își păstrează individualitatea. Reumanizarea muzicii pentru care milita ca reprezentant al grupului Jeune France, apare aici într-o nouă ipostază, compozitorul urmărind ca în muzica sa să creeze un limbaj universal alcătuit atât din elementele europene tradiționale cât și din cele exotice.

¹²⁷ Claude Rostand et Jean Chantavoine, *op. cit.*

¹²⁸ „Esența omului este sonoră, sunetul zămislește lumina – și spiritul prin ele se manifestă. *Cosmogonie Hapi*”.

Mai puțin sesizabile în *Simfonia întâi* (1953), construcție cvadripartită amplă (*Allegro Strepitoso, Adagio, Allegro veloce, Allegro corruscante*) aceste elemente apar în *Suita transoceană* (1955), o adevărată simfonie programatică în patru părți (*Allegro vivo, Prestissimo, Andante, Moderato sempre stringendo*), într-o orchestrație măiestrită, cu efecte coloristice timbrale, conferite și de utilizarea la trompete și tromboane a surdinelor Wa-Wa și Robinson și în *Suita franceză* (1957) în care Jolivet realizează o rafinată și stăruitoare construcție sonoră, ambele fiind plasate în epicentrul gândirii simfonice europene. Pe aceste temeuri se înalță și *Simfonia a doua* (1959) „care trădează o nervozitate lăuntrică, învecinând vitalismul exploziv cu punctualismul virtual”¹²⁹, *Simfonia pentru orchestră de coarde* (1961) înscrisă pe orbita romantizării problematicei compoziționale contemporane și *Simfonia a treia* (1964) în care particularitățile stilistice se topesc în multitudinea interacțiunilor structurale și complexitatea faptică modernă.

În afara acestor lucrări Jolivet a mai realizat: *Dolores au le Miracle de la Femme Laide* (Dolores sau miracolul femeii urâte, 1924), o operă comică într-un act, pe un libret de Henri Ghéon, oratoriul *La Vérité de Jeune* (Adevărul Ioanei, 1956), baletele: *Guignol et Pandore* (1943) și *L'Inconnue* (Necunoscutul, 1950), melodiile cuprinse în: *Trois chants des Hommes* (Trei cântece ale omului, 1937), *Les Trois Complaintes du Soldat* (Cele trei plângeri ale soldatului, 1940), *Trois Chansons de Ménestrels* (Trei cântece de menestrel, 1943), *Poèmes intimes* (Poeme intime, 1944), *Jardins d'Hiver* (Grădinile de iarnă, 1951), *Trois Poèmes galants* (Trei poeme galante, 1951), *Epithalame* (pentru orchestră vocală), muzică religioasă și multă muzică de scenă compusă pentru Comedia Franceză, al cărui director muzical era din anul 1940, toate fiind realizate în stilul său caracteristic menținut permanent sub egida idealurilor estetice formulate de Tânăra Franță, ale cărei principii le-a urmat cu devoțiune de-a lungul întregii sale vieți creatoare.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Jolivet își datorează afirmarea în lumea muzicală puternicei sale convingeri în forța de evocare a elementelor componente ale artei primitive – sunete și ritmuri pure –, în puterea magică a acestora de înrăurire a vieții oamenilor. Cu aceste convingeri, el a aderat la grupul Jeune France, al cărui

¹²⁹ Jean Roy, *op. cit.*

țel principal era „reumanizarea muzicii” conferind artei sale expresie, naturalețe, generozitate și rezonanțe evocatoare.

Diapazonul creației lui Jolivet este destul de restrâns în comparație cu cel al altor contemporani ai săi; numărul lucrărilor sale vădesc exigența cu care compozitorul a abordat compoziția muzicală, permanenta preocupare pentru depășirea platitudinii și a obișnuitului. Și, le-a depășit, nu numai prin originalitatea titlurilor lucrărilor sale, ci și prin limbajul său muzical îmbogățit cu arhaisme și exotisme cărora le-a conferit sensuri expresive și funcții estetice contemporane. Artă Totemică pe care o evocă el îi inspiră melodii, armonii, ritmuri și modulații timbrale inedite, aducându-l în zonele modalismului primitiv, pe care îl ordonează în înălțări moderne vecine cu atonalismul și cu alcătuiri sonore brute foarte apropiate de natura zgomotului.

Conceptul melodic la Jolivet este lărgit prin redimensionarea construcțiilor după necesități expresive „măsura” acestora fiind atipică și extrem de bogată în melisme și ornamente subtil strecurate în țesătura simplă uneori sau densă alteori a discursului muzical. Melodia sare de la un registru la altul, utilizând intervale disjuncte. Există în general o notă pivot, mai ales pe dominantă în jurul căreia gravitează valorile și registrele. De mare mobilitate melodia sa se etajează pe mai multe octave cuprinzând uneori întreaga claviatură a pianului sau ambitusul orchestral.

Posedând inteligența și tehnica transmutațiilor masei sonore, Jolivet explorează universul armonic realizând înălțări sonore în alcătuiri atonale de cvarte perfecte și mărite și de cvinte suprapuse, de acorduri cu secunde mici adăugate, mergând până la acordurile ciorchine, vecine cu clusterul, apropiindu-se de sonoritățile bateriilor exotice, revenirea frecventă a acestora determinând tensionarea expresiei – primitivizarea ei.

Alteori, în momentele sale de lirism, Jolivet explorează o altă lume armonică, cea a fenomenului de rezonanță superioară și inferioară deschizând noi perspective în universul muzicii contemporane.

Deosebit de interesante sunt cercetările și realizările sale ritmice pentru Jolivet ritmul fiind, așa cum spunea el, primordial. Urmând exemplul lui Stravinski și Bartok, Jolivet își creează muzica în afara rigorilor, măsura pentru el fiind un subsidiar necesar interpreților, pulsația fiind cea naturală, care este de esență comică desprinsă din Timp care este infinit. Ritmul său este de-o mobilitate extremă procedeele sale fiind variația și dislocația în centrul formulelor preferate de el aflându-se sincopa în variate ipostaze ale succesiunilor.

Și în domeniul timbrologiei Jolivet operează în virtutea aceluiași scop: obținerea autenticului, lărgind instrumentariul orchestral, prin utilizarea unui mare număr de instrumente de percuție, unele tradiționale altele mai puțin tradiționale, creind sonorități dure și zgomotoase etichetate de unii drept bruțiste.

Experiințe sonore? Nu. Prospekțiuni? Da. Prospekțiuni pentru un nou mod de expresie muzicală, mai apropiată de natura omului, de sensibilitatea sa, de farmecul pe care îl produce vibrația însăși a lumii.

OLIVIER MESSIAEN (1908–1991)

*„Există o mie de feluri de a lansa sonda spre viitor
A nu se uita însă că muzica face parte din timp, că ea este
un decupaj din timp ca propria noastră viață – și că Natura,
totdeauna frumoasă, Natura model inegalabil de dezvoltare
totală și de variația, Natura este suprema sursă”*

OLIVIER MESSIAEN

Franța și întreaga lume muzicală contemporană a aniversat la 10 decembrie 1988 împlinirea a 80 de ani de la nașterea lui Olivier Messiaen¹³⁰ salutându-l ca pe unul dintre cei mai înzestrați muzicieni ai secolului XX.

Cine este Olivier Messiaen, astăzi?

Un muzician complex, un mare compozitor, interpret (organist) și pedagog, care ilustrează superlativele unei sensibilități originale în plină contemporaneitate; o răscruce în care se intersectează principalele drumuri ce vin din trecut cu cele care duc înainte pierzându-se la orizontul viitorului;

¹³⁰ Olivier Messiaen s-a născut la 10 decembrie 1908, la Avignon, fiind fiul poetei Cécile Sauvage și al lui Pierre Messiaen – remarcabil traducător al operei lui Shakespeare. La Grenoble, unde se instalează din anul 1914, studiază singur pianul și compoziția. Din anul 1919 își începe studiile la Conservatorul din Paris, avându-și ca profesori pe Marcel Dupré, Maurice Emmanuel, Paul Dukas și alții, obținând numeroase distincții (Premii I la contrapunct și fugă, acompaniament, orgă, istoria muzicii și compoziție. În paralel, Messiaen studiază și cântul pasărilor. După terminarea studiilor la Conservator (1930), Messiaen ocupă postul de organist la catedrala Trinité. În anul 1936, împreună cu Yves Baudrier, André Jolivet și Daniel Lesur, fondează grupul „Tânără Franță” și este numit profesor la Școala Normală și la Schola Cantorum. În anul 1939, Messiaen este mobilizat în armată și în 1940 este luat prizonier, fiind închis în lagărul de la Görlitz, în Silezia, unde compune *Cvartet pentru sfârșitul timpului*. Eliberat, în anul 1942, revine la Paris, fiind numit profesor la Conservator, mai întâi de armonie apoi de ritm și analize, reluându-și activitatea de organist la Trinité. Începând din anul 1950, Messiaen participă la cursurile de la Darmstadt (1950), Sarrebrück (1953), Buenos-Aires (1966). Profesor de compoziție la Conservatorul din Paris din anul 1966, Messiaen a educat numeroase generații de tineri compozitori cărora, cu generozitate și pasiune, le-a împărtășit din experiența sa de muzician. A murit în anul 1991.

este creatorul care, cu experiența sa, a traversat întreaga suprafață a muzicii moderne mărturisind o permanentă autonomie spirituală; este artistul pentru care arta nu se făurește din ea însăși, ci izvorăște din realitatea înconjurătoare, din natură, din semeția munților și a pădurilor, din orizontul nemărginit al cerului, din extraordinarul concert al păsărilor, din miracolul existenței lumii...; este un prodigios inventator și creator de sisteme, care a descoperit noi teritorii muzicale putându-se mândri cu *Tehnică de non langage musicale*, pe care o oferă cu generozitatea-i caracteristică tuturor celor ce vor să-i cunoască inovațiile, procedeele, maniera de scriitură; este totodată un pedagog de excepție, căci Messiaen, ca și Schönberg, a făcut școală, mulți dintre reprezentanții muzicii de după 1950 fiindu-i discipoli direcți (Pierre Boulez, Serge Nigg, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Wolfgang Fortner, Jean Barraqué, Heinrich Strobel ș.a.) sau indirecti preluându-i inovațiile și aplicându-le în creațiile lor. Ca Debussy, pe care l-a admirat încă din tinerețe, Messiaen este un panteist, divinizând natura pe care o privește ca pe un miracol, o ascultă cu emoție și-ncearcă a-i desluși tainele sonore pentru a le comunica oamenilor. „Emoția, sinceritatea înainte de toate, transmise auditorilor prin mijloace sigure și clare” iată profesiunea de credință mărturisită de compozitor¹³¹.

Aceste „mijloace sigure și clare”, Messiaen și le-a făurit singur studiind opera *Pelléas și Mélisande* de Debussy, ritmurile Greciei și Indiei antice cantus planus gregorian, muzica exotică, iar din 1929 a început să noteze cântul păsărilor, urmând parcă sfatul lui P. Dukas, care spunea: „Ascultați păsările, acestea sunt mari maeștri”, construind apoi autonom în afara perceperilor, refuzând perspectiva clasică și eludând concordanța logic-tradițională în favoarea unei spațializări și corelații sonore de tipul „vitraliului și curcubeului”¹³².

Și Messiaen a ascultat ca nimeni altul, cântul păsărilor, le-a studiat natura cu pasiunea unui ornitolog și, „în fiecare primăvară, înarmat cu creioane, gume, hârtie de muzică, carton de desen și un enorm binoclu – am parcurs – ne spune el – o nouă provincie a Franței în căutarea maeștrilor mei”¹³³.

Din toate acestea, Messiaen a tras apoi concluzii și a determinat sisteme. Lui i se datorează noua dimensiune modală rezultată din modurile cu transpoziții limitată, teoria și practica ritmurilor nonretrogradabile, serialismul pluridimensional născut din modul de valori și intensități, muzica concretă a sunetelor, intensităților și culorilor, muzica abstractă a numerelor, tehnica notelor adăugate acordurilor și a valorilor adăugate ritmurilor ș.a.

¹³¹ Olivier Messiaens, *Notivité du Seigneur*, Alphonse Ledus, Paris, 1936.

¹³² Olivier Messiaens, *Tehnică de non Langage Musical*, Alphonse Leduc, Paris, 1956.

¹³³ Olivier Messiaen, *Catalogue d'Oiseaux*, Alphonse Leduc, Paris, 1964.

„Pentru cine scrii?” – l-a întrebat odată Bernard Gavoty.

„Numai pentru mine, a răspuns Messiaen. Sunt indiferent la aplauze ca și la fluierături. Dar, dacă cineva plânge în sală, atunci sunt mișcat până la lacrimi”¹³⁴.

Dar Messiaen nu a scris numai pentru el căci muzica sa, rod al unei inspirații elaborate, pasionate, este ascultată pretutindeni, iar el, Messiaen, este salutat ca un adevărat patriarh al muzicii, contemporane, un Bach ce rătăcește prin secolul XX, că parcă vrea să intre chiar și-n mileniul trei.

TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICALE

Sub acest titlu, Messiaen a publicat în anul 1944 una dintre cele mai importante (și cercetate apoi) lucrări muzicologice ale anilor '50, *Tehnică limbajului meu muzical*, o lucrare ce prin ineditul și noutatea problemelor prezentate a făcut senzație în lumea muzicală internațională, deschizând noi perspective dezvoltării actului componistic contemporan, o lucrare în care compozitorul, cu generozitate și mărinimie, își prezintă sistematic – explicând amănunțit, cu referiri precise și cu exemple muzicale – secretele limbajului său muzical, semnificațiile inovațiilor, procedeele și maniera scriiturii sale.

„Această lucrare nu este un tratat de compoziție” – precizează Messiaen în introducerea cărții sale – trecând apoi în cele nouăsprezece capitole la descrierea detaliată a tehnicii limbajului său muzical din triplu punct de vedere: ritmic, melodic și armonic. Și ca mulți alți creatori ai secolului XX (Stravinski, Enescu, Hindemith ș.a.) Messiaen accentuează de la început, că „muzica este un limbaj”, în care „melodia este un punct de plecare”, „rămânând suverană”, ritmul și armonia, oricât ar fi de complexe, supunându-i-se ca „fidel servitor”¹³⁵.

În cercetarea sa, Messiaen este stimulat de „farmecul imposibilităților” (cap. I), pe care l-a descoperit în activitatea sa anterioară de compozitor¹³⁶. „Acest farmec, totodată voluptos și contemplativ, – scrie Messiaen – rezidă îndeosebi în anumite imposibilități matematice ale domeniului modal și ritmic.

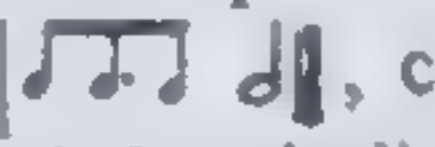
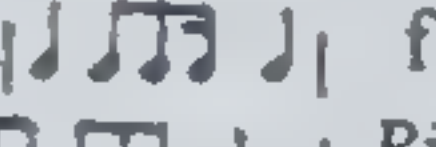
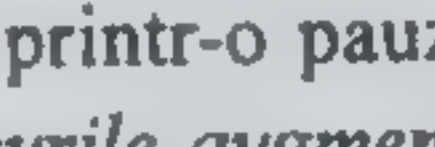
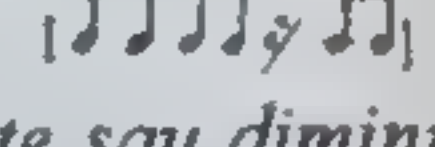
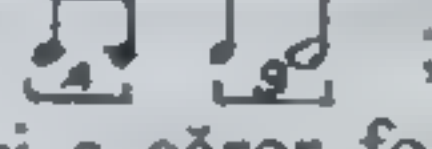
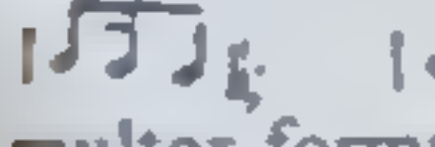
¹³⁴ Bernard Gavoty, *Qui-êtes-vous, Olivier Messiaen*, Journal Musical Français, 6 april. 1961.

¹³⁵ Olivier Messiaen, *Tehnică de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris, 1956, pag. 5.

¹³⁶ Primele lămuriri privind procedeele tehnice de limbaj personal. Messiaen le-a dat în Notă autorului din *La nativité du seigneur*, (1935), în care compozitorul prezintă modurile cu transpoziție limitată și procedeul adăugării valorilor. Vezi partitura Olivier Messiaen, *La nativité du seigneur*, neuf méditations pour orgue, Alphonse Leduc et C-ie, 1936.

Modurile care nu pot fi transpuse mai mult de un anumit număr de transpoziții pentru că recad totdeauna în aceleași note; ritmurile care nu se pot retrograda, pentru că le găsim în aceeași ordine a valorilor, iată două imposibilități marcante”¹³⁷.

Dar în afara acestor „imposibilități marcante”, Messiaen sesizează și altele ca, de pildă, ritmurile cu valori adăugate și armoniile cu note adăugate, descriind apoi posibilitățile de utilizare ale acestora.

Primul este prezentat ritmul¹³⁸, căruia Messiaen îi consacră șapte din cele nouăsprezece capitole, pornind de la evidențierea ritmului hindus „râgavardhana” , care îi sugerează procedeele: ranversării, ritmul nonretrogradabil și al „valorii adăugate”, toate trei fiind apoi analizate în capitole separate, astfel: *Ritmul cu valori adăugate* (în cap. III), în care valoarea adăugată este marcată fie printr-o notă,  fie printr-o pauză,  fie printr-un punct de prelungire ; *Ritmurile augmentate sau diminuate* (în cap. IV), pe care Messiaen le prezintă ca fiind analoage canoanelor prin augmentare și diminuare de Bach, dar le interpretează din punctul său de vedere, oferind și un tabel de câteva forme de augmentare sau diminuare a unui ritm încheind cu augmentațiile inexacte ; *Ritmurile nonretrogradabile* (în cap. V) acestea fiind ritmuri a căror formulă nu se schimbă indiferent că sunt citite de la stânga spre dreapta sau de la dreapta spre stânga . Continuând Messiaen ajunge la suprapunerea mai multor formule ritmice la poliritmii și la pedale ritmice (în cap. VI) pentru ca apoi să se ocupe de notațiile ritmului (în cap. VII).

Dar, așa cum menționam mai sus, în concepția lui Messiaen din această perioadă „întâietatea o are melodia, elementul cel mai nobil al muzicii”¹³⁹, aceasta fiind abordată (în cap. VIII) din punct de vedere al intervalelor și al conturului melodic, evidențiind apoi marea varietate de modele pe care o oferă: cântecele populare, cantus planus raga hindusă și cântecul păsărilor (cap. IX) „care întrebuițează intervale netemporale mai mici decât semitonul”¹⁴⁰.

Odată elucidate aceste probleme, Messiaen trece la prezentarea construcției sonore, la modalitățile de dezvoltare a melodiei (cap. X) prin eliminare,

¹³⁷ Olivier Messiaen, *op. cit.*, pag. 5.

¹³⁸ Olivier Messiaen a situat pe primul plan ritmul, spunând: „Consider că ritmul este partea primordială și poate esențială a muzicii: mă gândesc că precum se pare a existat înaintea melodiei și armoniei, și am o preferință secretă pentru acest element. Țin cu atât mai mult la această preferință, pentru că ea mi se pare, a marcat întreaga mea muzică contemporană”. Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Editura Pierre Belfaud, Paris, 1967.

¹³⁹ Olivier Messiaen, *op. cit.*, pag. 23.

¹⁴⁰ Idem, pag. 27.

intersersiunea notelor și schimbarea registrelor; de construcție a frazei-lied, a frazei binare și ternare (cap. XI), a perioadei melodice, a fugii, a sonatei, a forme cantus-planus (cap. XII), toate într-o concepție nouă, modernă, pentru ca în partea următoare (cap. XIII–XIV–XV) să abordeze un alt domeniu, armonia. Aceasta se constituie în expunerea lui Messiaen ca un domeniu complex și este în strânsă interdependență cu personalitatea artistică a compozitorului, cu concepția sa estetică și muzicală.

Punctul de plecare în evoluția limbajului său armonic îl constituie armonia lui Debussy pe care îl evocă atât în titlul capitolului (*Harmonie, Debussy, notes ajoutées*) cât și în prezentarea „tehnicii limbajului”, în care abordează problema: notelor adăugate, a sextei adăugate, a cvartei mărite adăugate, a acordurilor speciale (pe dominantă, acordul rezonanței, acordul de cvarte, efectele rezonanței) a ciorchinilor de acorduri și a armoniei naturale oferind și aici o listă de înălțări armonice (marșuri, litanie armonică, înălțări diverse, formule de acompaniament, note străine, anacruze, desinențe).

Un interes deosebit a stârmit partea finală a lucrării (cap. XVI, XVII, XVIII și XIX) consacrată unor probleme modale, în care Messiaen reia prezentarea modurilor cu transpoziție limitată făcută în Prefața din *La Nativité du seigneur* (1935) amplificând-o cu explicații și exemple suplimentare.

Precizând că „modurile cu transpoziție limitată n-au nimic comun cu cele trei mari sisteme modale ale Indiei, Chinei și Greciei antice”¹⁴¹, Messiaen își prezintă apoi modurile:

– primul, alcătuit din tonuri,



este divizat în șase grupe de 2 note fiecare și este transpozabil de două ori;

– al doilea, alcătuit din patru grupe simetrice, fiecare cuprinzând un semiton și un ton,



transpozabil de trei ori (ca acordul de septimă micșorată), a patra oară dând exact aceleași note ale modului inițiat (cu unele note enarmonice);

¹⁴¹ Olivier Messiaen, *op. cit.*, pag. 52.

– al treilea, alcătuit din trei grupe simetrice, fiecare cuprinzând un ton și două semitonuri,



transpozabil de patru ori (ca acordul de cvintă mărită); celelalte moduri: nr. 4, 5, 6 și 7 nemaiprezentând un interes deosebit, având în vedere că ele sunt transpozabile de șase ori.

Aceste moduri oferă posibilitatea trecerii dintr-unul într-altul și sunt puse în raport cu: tonalitatea majoră, cu muzica modală, cu cea atonală, cu cea politonală și cu cea în sferturi de ton, suprapunerea modurilor determinând polimodalitatea (cap. XIX).

Privite în ansamblu, toate aceste elemente determină apariția unui sistem de compoziție muzicală de o mare coerență și logică extraordinară și de libertate în alcătuire, totodată, sistem pe care Messiaen l-a folosit în elaborarea lucrărilor sale.

CREAȚIA

În creație, Messiaen este un caz cu totul excepțional. Inventiv, deschis la nou, atât de puțin tradiționalist, cunoscător profund al muzicii clasice și moderne, Messiaen pune la baza compoziției inspirația¹⁴², pentru el arta fiind un „modus vivendi”, muzica sa marcând întoarcerea la melodie, la emoție și simplitate. Fără a renunța la aceasta, treptat însă, Messiaen evidențiază preferința sa pentru o dimensiune, ritmul, cu existența sa pluriformă și cu semnificațiile sale complexe, dedus din „timpii imens de lungi ai stelelor, timpii foarte lungi ai munților, timpii medii ai omului, timpii scurți ai insectelor, timpii foarte scurți ai atomilor: toți acești timpî fiind asemănători în sensul că reprezintă pentru fiecare unitate o durată de viață normală – toți acești timpî prezentând totodată enorme diferențe pentru percepția noastră”¹⁴³.

Aceste două dimensiuni (melodică și ritmică) însoțite de a treia, cea armonică, sunt relevate de cele peste 60 de lucrări ale compozitorului, lucrări ce pun în evidență efortul său constant, infatigabil, de continuă investigare a

¹⁴² „Cred în inspirația muzicală. Eu nu am scris nimic fără ca să fi trăit”. În: Jean Roy, *op. cit.*, pag. 364.

¹⁴³ Olivier Messiaen, *Conférence de Bruxelles*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1960.

necunoscutului relevabil numai marilor spirite ale umanității. Căci ce a realizat Messiaen?

Mai multe cicluri de piese pentru pian și pentru orgă, câteva piese pentru unde Martenot, pentru voce și pian, pentru vioară și pian și pentru flaut și pian, un cvartet, muzică simfonică, muzică concretă... și cam atât; nici un concert, nici o sonată, nici un balet, nici muzică de scenă și de film, aproape toată creația sa aflându-se sub semnul unui accentuat idealism subiectiv de care compozitorul a fost stăpânit mai ales după 1931 când a devenit titularul postului de organist de la biserica Trinité. Toată creația sa – cu excepția lucrărilor de debut – fiind edificată pe temeiurile descoperirilor sale tehnice și de limbaj.

Aceste descoperiri încep să apară încă destul de timpuriu, în perioada anilor de studii la conservator și se continuă în perioada următoare și ele sunt realizate mai ales în muzica pentru pian. Căci, trecând peste *La Damme de Shalott* (1916) „o piesă copilărească” după expresia compozitorului¹⁴⁴ și *La Tristesse d'un grand ciel bleu* (1925) scrisă sub îndrumarea profesorului său. (ambele pentru pian) și *Bauquet céleste*¹⁴⁵ (1926) pentru orgă realizate conform normelor tradiționale, Messiaen crează prima sa lucrare cu care a atras atenția specialiștilor, *Préludes* (Preludii, 1929) pentru pian, o suită de opt preludii programatice (*La colombe* (Porumbelul); *Chant d'extaz dans un paysage triste* (Cântec de extaz într-un peisaj trist); *Le nombre léger* (Număr ușor); *Instant defunts* (Clipe moarte); *Les sons impalpables du rêve* (Suntele impalpabile ale visului); *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* (Clopote de neliniște și lacrimi de adio); *Plainte calme* (Plângere calmă); *Un reflet dans le vent* (O reflectare în vânt) ce evidențiază maturitatea artistică a unui tânăr compozitor de 20 de ani. Căci cu toate că lucrarea se circumscrie în sferele unui tradiționalism apropiat, fiind prezent: sentimentul tonal, grija pentru formă și unele influențe de tip Debussy (în nr. 2 și 8) și Chopin (în nr. 3), apare la Messiaen pentru prima dată, tendința evadării din obișnuit, prin crearea unor acorduri îmbibate de rezonanțe (inferioare și superioare) (nr. 6), cu note adăugate și, mai ales, își fac apariția modurile cu transpoziție limitată în șirul unor tonalități generale (în nr. 1, modul nr. 2 în transpoziția a doua în prima măsură, în nr. 5 modul nr. 3, suprapus pe modul nr. 2) alături de formulele de origine ritmice hindusă și nonretrogradabile (Nr. 4 prima măsură debutează cu acest rit) ♩ ♩ ♩), de valori adăugate care dau măsurile iraționale (*Cloches d'angaise*), grupuri de pedale (în nr. 5) și grupuri de broderii etc. Remarcăm de asemeni, utilizarea a trei portative în *La colombe* și în *Cloches d'angoisse*

¹⁴⁴ Claude Samuel, *Entretien avec Olivier Messiaen*, édition Pierre Belvédère, 1967, pag. 10.

¹⁴⁵ Este prima lucrare în care Messiaen prefigurează modurile cu transpoziție limitată.

a registrelor extreme, a mișcării contrare și încrucișarea mâinilor, efecte percutante etc. ce vor deveni foarte frecvente și specifice stilului lui Messiaen în perioada următoare.

A atras atenția apoi *Le Offrandes oubliées* (Ofrandele uitate, 1930), prima lucrare orchestrală a compozitorului, prezentată publicului o primă meditație simfonică „mistagogică”¹⁴⁶ alcătuită din mai multe secțiuni delimitate prin schimbările agogice, în care apar aceleași procedee de construcție melodică, armonică și ritmică, o lucrare foarte variată, în ritmuri cu măsuri de 10, 11, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2 și 1 timp ce se schimbă după fiecare bară de măsură mai ales pe parcursul primelor zece pagini ale partituri.

Perioada următoare de care vorbeam mai sus, marchează intrarea limbajului lui Messiaen într-o tot mai pronunțată independentizare și originalitate. Cucerite progresiv descoperirile sale sunt ordonate într-un sistem pe care compozitorul întârzie a-l face cunoscut tuturor. Ele apar în *Fantaisie burlesque* (Fantezie burlescă, 1931) pentru pian, în care Messiaen realizează – în cadrul unei forme de lied A B A – un foarte interesant procedeu de scriitură suprapunând două moduri cu transpoziție limitată (modul nr. 3 la mâna dreaptă și nr. 2 la mâna stângă)¹⁴⁷ organizate în două grupe-pedale inegale (una de cinci acorduri, la mâna dreaptă și alta de patru acorduri, la mâna stângă) repetându-le până când se reîntâlnesc în forma inițială, adică prima de patru ori și a doua de cinci ori ($5 \times 4 = 20$; $4 \times 5 = 20$);

În *Aparitions de l'Eglise eternelle* (Arătarea bisericii eterne, 1932), o piesă pentru orgă, în care Messiaen nu mai notează armura fiind incompatibilă cu modalismul său și nici măsura folosind organizarea metrică a Greciei antice. Lucrarea debutează cu acest ritm | ♪ ♪ ♪ ♪ | alcătuit dintr-un iamb și un amfibrah; în *L'Ascension* (Înălțarea, 1932), o lucrare cvadripartită pentru orgă, transcrisă și pentru orchestră (1934), în care scriitura modală și structurile ritmice sunt mult mai pregnant individualizate și evidente;

În *La Nativité du Seigneur* (Nașterea domnului, 1934), nouă meditații „mistagogice” pentru orgă, prima partitură în care în *Notă de autor* ce precede ciclul Messiaen își „trădează” secretele, prezentându-și în primul rând concepția etică („Emoția, sinceritatea, înainte de toate. Dar transmise auditoriului prin mijloace sigure și clare”¹⁴⁸) apoi cea estetică și muzicală, lucrarea fiind tratată „din triplu punct de vedere teologic, instrumental și muzical”¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Paul Collaer, *op. cit.*, pag. 188.

¹⁴⁷ Înainte ca ele să fi fost prezentate în *La Nativité du Seigneur* și în *La Technique de mon langage musical*.

^{148, 149} Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur*, Alphonse Leduc, Paris, 1936.

Și, compozitorul, după ce enunță cele cinci idei principale de ordin teologic și principiile de ordin instrumental, trece la o succintă prezentare a celor „cinci mijloace de expresie principale: 1. Modurile cu transpoziție limitată; 2. Pedalele, broderiile și apogiaturile mărite; 3. Jumătatea de valoare adăugată; 4. Creșterea progresivă a intervalurilor; 5. Acordul pe dominantă”¹⁵⁰, specificând exact locul unde ele se află în partitură. Și, cât de bizar sună această muzică, ce frumusețe stranie relevă construcțiile și înlanțuirile sale eliberate de rigoare, reguli și canoane!



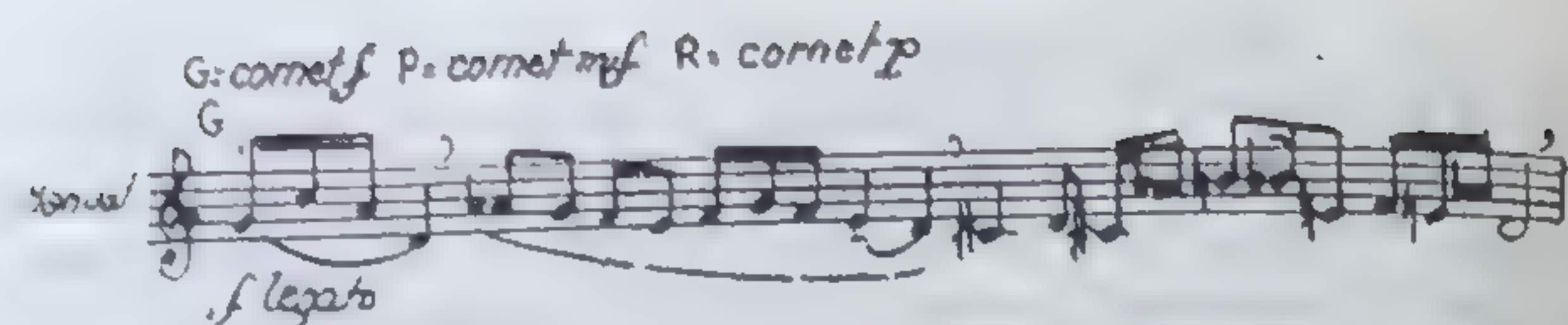
Dar Messiaen nu se oprește. Resursele sale sunt nelimitate ca și câmpul explorărilor, astfel că lucrarea următoare, *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas* (Piesă pentru monumentul lui Paul Dukas, 1936), accentuează o altă dimensiuni a preocupărilor sale, ritmul, piesa înscriindu-se ca un „veritabil mic manifest ritmic”, cum a denumit-o Michèle Reverdy¹⁵¹, o piesă în care Messiaen utilizează frecvent ritmuri cu valori adăugate, augmentări inexacte, ritmul hindus ragavardhana, și desigur modurile cu transpoziție limitată într-o armonizare „tip Messiaen”.

Aceleași procedee le folosește și în lucrările vocale, în *Messa* (1933), în *Vocalize* (1935) pentru voce și pian, în *Poemele pentru Mî* (1936) pentru voce și orchestră și în *Chants de la Terre et de la Ciel* (Cântece ale pământului și cerului, 1938) pentru voce și pian.

În *Les Corps glorieux* (Corpurile glorioase, 1939), *Sapte viziuni scurte* pentru orgă, Messiaen afirmă noi procedee tehnice și de limbaj, lucrarea debutând cu o cantilenă la unison (prima viziune), într-o desfășurare ritmică liberă în maniera „cantus planus”, foarte apropiată intonațional de melodia gregoriană *Salve regina*.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Michèle Reverdy, *L'Oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Alphonse Leduc, Paris, 1978, pag. 25.



iar pe parcursul celorlalte secțiuni apărând formule ritmice hinduse și canonul ritmic.

Singular în creația lui Messiaen este *Quatuor pour la fin du Temps* (Cvartet pentru sfârșitul Timpului, 1941) pentru clarinet, vioară, violoncel și pian, compus în lagărul de la Görlitz din Silezia, rezultat al unei puternice încercări spirituale, o lucrare de circumstanță creată pentru cei patru muzicieni prizonieri (Jean Le Boulaire – violonist, Henri Akoka – clarinetist, Etienne Pâsquier – violoncelist și Olivier Messiaen – pianist) care l-au și interpretat în fața deținuților și a personalului lagărului. O lucrare amplă alcătuită din opt secțiuni (*Liturghie de cristal*, *Vocalize pentru îngerul care anunță sfârșitul timpului*, *Abisul păsărilor*, *Interludiu*, *Laudă eternității lui Isus*, *Dansul furiilor pentru cele șapte trompete*, *Amestec de curcubeu pentru îngerul care anunță sfârșitul timpului*, *Laudă nemuririi lui Isus*) de mare tensiune emoțională, o lucrare în care mijloacele de expresie sensibil înnoite, insesizabile publicului, au determinat calitatea de excepție a muzicii, reacțiile pro sau contra ale specialiștilor. Sesizabile sunt însă „vocalele păsărilor” care apar pentru prima dată în muzică lui Messiaen, în partea a treia a cvartetului. Sesizabile sunt, de asemenea, ritmurile complexe pe care le realizează, melodiile în alcătuirii modale și armoniile dispuse în stilul său caracteristic.

Mult mai violente au fost reacțiile, în jurul celor trei lucrări „mistagogice”, care au urmat, *Visions de l'Amen*, *Vingt regards sur L'Enfant Jésus* și *Trois petites Liturgies de la Présence Divine*, prezentate primele două în anul 1943 și a treia în 1945, trei lucrări diferite ca factură și modalitate de realizare.

Astfel, *Visions de l'Amen* (Viziuni ale aminului, 1943) este o suită pentru două pianе alcătuită din șapte piese reprezentând șapte interpretări teosofico-muzicale ale sensului cuvântului Amin.

Trecând peste pragmatismul simbolic cvasi-mistic al pieselor, (*Amen de la création*, *Amen des étoiles*, *de la planète à l'anneau*, *Amens des l'agonie de Jéus*, *Amen du Désir*, *Amen des Anges*, *des Saints du chant des oiseaux*, *Amen de Jugement*, *Amen de la Consommation*), să observăm că Messiaen, în lucrarea sa abordează cu siguranță și stăpânire deplină noile tehnici de compoziție și problemele noi de limbaj. Astfel, prima viziune este un cres-

cendo, amplu și lent, construit pe baza unor succesiuni ritmice riguros organizate pe anumite celule ritmice nonretrogradabile, augmentate sau diminuate. În a doua viziune, cu o ritmică foarte dinamică, apar valori adăugate, grupuri ritmice iraționale, ritmuri hinduse, grupe de pedale ritmice suprapuse, asimetrice, modurile suprapuse (nr. 3 în a treia transpoziție la mâna dreaptă și nr. 2 în prima transpoziție la mâna stângă) ș.a. A treia viziune este un dialog brutal între cele două pianе. A patra viziune, dominată de tema Dorinței suprapune pe tonalitatea inițială (*Sol major*) mai multe moduri cu transpoziție limitată (nr. 2, 4 și 5) și exploatează resursele timbrale ale pianului. A cincia viziune aduce în partea centrală, în prim plan, cântul păsărilor, într-o deplină libertate a alcătuielilor (melodico-ritmice), într-un lung contrapunct, marcând începutul unei libertăți melodico-ritmice ce va ocupa un loc tot mai important în creația lui Messiaen. Semnalăm, de asemenea, alcătuirii de grupe de pedale ritmice asimetrice, canoane ritmice ș.a. A șasea viziune este o piesă scurtă dar extrem de violentă în sonorități cu efecte percutante cu rezonanțe de tam-tam. A șaptea viziune este o construcție simetrică cu prima, compozitorul urmărind și unitatea ciclului asigurată atât tematic, prin prezența temei Creației care apare în viziunile nr. 1, 3 și 7 alături de pedale ritmice, de cele trei ritmuri hinduse (*ragavardhana*, *condrakâla* și *akshmica*) care apar mai pregnant în viziunile nr. 2, 3 și 7, cât și prezența ritmurilor complexe. De asemeni, elementul unificator îl constituie expresia tandră suavă, poezia muzicii lui Messiaen, lucrarea fiind frecvent abordată în repertoriul marilor organiști.

Într-o viziune și concepție asemănătoare sunt realizate și cele *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* (Douăzeci de priviri asupra pruncului Isus, 1944) o continuare subtilă și sensibilă a meditațiilor teosofice ale lui Messiaen o amplă suită pentru pian solo, cu o durată totodată de peste două ore, una din cele mai cunoscute lucrări ale compozitorului, în care realizează, din nou, o operă de suavitate și tandrețe demonstrând o splendidă știință și logică muzicală.

Construită pe trei teme principale: Tema forței divine, scrisă în modul 2 (prima transpoziție), Tema stelei – o subtilă panglică melodică scrisă în modul nr. 4 (în a treia transpoziție), și Tema acordurilor alcătuită din toate notele gamei cromatice (dispuse în patru acorduri care suportă de-a lungul ciclului numeroase transformări), lucrarea evidențiază înaltul profesionalism al compozitorului, marea sa măiestrie compozițională, libertatea de acțiune cu care Messiaen își construiește arhitecturile, marea sa disponibilitate intelectuală, libertatea de creație caracteristică spiritelor de excepție. Căci, în afara utilizării procedeeelor amintite ca: moduri cu transpoziție limitată, ritmuri nonretrogradabile, canoane ritmice (în nr. 5, 6, 9, 14, 17), ritmuri hinduse, cântece de păsări (în nr. 4, 5, 8, 11, 14, 20), cantus planus (în nr. 10), amplificări

și simplificări etc., să observăm forma atât de variată a pieselor, predominantă fiind succesiunea părților atipice și asimetrice concepute ca formanți¹⁵² care se assemblează continuu determinând întregul. Totuși, unele piese par a fi construite după tipare tradiționale ca, de exemplu, nr. 6, o fugă atipică (fără divertisment și expoziție tradițională) în care apar ritmurile nonretrogradabile, forma tripartită (nr. 8), în care, în partea centrală, apare cântul păsărilor, cu măsuri neregulate, valori ritmice foarte variate, grupe ritmice iraționale, intervale foarte mari și foarte mici, registre contrastante, tema cu variațiuni (nr. 11), forma strofică (nr. 14), Ostinato (nr. 16) încadrabil într-un A B A, ajungând (în piesa nr. 18) la forma nonretrogradabilă

A B A
a b b a

Să observăm apoi cât de suplu este tratat pianul, compozitorul exploatându-i posibilitățile poli-timbrale, relevând o lume sonoră foarte variată, sugerând clopotele, tam-tamul, oboiul, percuție, xilofonul ș.a.

În contrast cu desfășurările ample ale celor *Douăzeci de priviri*... Messiaen creează *Trois petites Liturgies de la Presence Divine* (Trei mici liturghii ale prezenței divine, 1944), o lucrare ce după prima audiție pariziană din 26 martie 1945 a provocat un adevărat scandal, determinând apoi o vie polemică în *Le Figaro littéraire* privind „cazul Messiaen”.

Scrisă pentru 18 voci de femei care cântă în unison – pe un text de compozitor, – celestă, pian, vibrafon, unde Martenot, maracas, gong, tam-tam și orchestră de coarde, compozitorul realizează în fapt trei poeme (*Antienne de la conversation interieure; Séquence du Verbe, Cantique divin; Psalmodie de l'ubiquité par amour*) inedite prin sonoritățile exotice balineze, dar șocante prin amestecul lor cu comentariul mistic, cu mijloacele sale tehnice de limbaj afișate deja în lucrările sale anterioare, cristalizate acum într-un sistem complex și publicat în *Tehnique de mon langage musical*.

Trecând peste acest moment, Messiaen sigur de el își continuă activitatea creatoare, răspunzând detractorilor cu trei „cântece” de dragoste, de iubire, de simțire apropiată: *Harawi, Turangalila-Symphonie* și *Cinq Rechant*, trei lucrări diferite ca factură și realizare muzicală, reunite însă prin sentimentul dragostei, al tandreței, de înălțare spirituală a celor cărora le sunt adresate; și, desigur, prin mijloacele de expresie comune, prin care compozitorul reușește să ne releve adevăratul secret al puterii sale, să ne transporte în afara realului, în afara timpului.

Căci, *Harawi, Chant d'amour et de mort* (Harawi, cântec de dragoste și de moarte, 1945), ciclul de treisprezece melodii pentru voce și pian – pe versuri de Olivier Messiaen – relevă inspirația melodică, ingeniozitatea

¹⁵² Formantul – este o formă ce se construiește progresiv și evoluează pe măsură ce avansează în perceperea unei opere.

organizării armonice și ritmice, complexitatea combinațiilor puse în slujba frumuseților expresive ale muzicii, dar și sentimentul dragostei, al tandreței umane, a cărui semnificație atinge dimensiuni cosmice. Căci, în *Harawi*, Messiaen amestecă teme peruviane cu teme ale muritorilor, ale planetelor care se învârtesc, ale stelelor care dansează, ale pasiunilor care sfârșesc odată cu moartea.

Și totuși, în *Harawi*, Messiaen n-a spus totul despre iubire, astfel că această temă este reluată – bineînțeles pe un alt plan – în *Turangalila-Symphonie* (1948), una dintre cele mai interesante creații simfonice ale veacului nostru. O partitură inconfundabilă scrisă la comanda Fundației Koussevitzky, pentru Boston Symphony Orchestra, alcătuită din zece părți, cu o durată totală de cca. 80 de minute, în care Messiaen demonstrează o inspirație amplă și savantă manevrare a organologiei simfonice, pe care o înnoiește cu cele mai noi descoperiri ale sale, pe care le utilizează în construcții și în care realizează combinații sonore și ritmice complexe rezultante ale mării sale disponibilități intelectuale și libertăți creatoare.

Căci, *Turangalila* nu este o simfonie în adevăratul sens al cuvântului. ci mai degrabă un poem sau o suită simfonică programatică. Este un poem pentru că „autorul a conceput *Turangalila-Symphonie* ca un *tot*, dorința lui fiind ca execuțiile lucrării să fie integrale și fără întreruperi”¹⁵³. Este, totodată o suită pentru că nici una dintre părțile care o alcătuiesc nu se încadrează în formele și tiparele unei simfonii tradiționale, fiind construite liber, conform logicii sale, din formanți și structuri asimetrice, aceste părți putând fi, în anumite interpretări, permutate (unele eliminate) așa cum „autorul își permite să sondeze”¹⁵⁴ în „Nota”¹⁵⁵ sa, care precede partitura. Aleatorism? Poate da. Un început!

Dar programul? El nu este formulat, dar titlurile celor zece părți și mișcări îl conturează: I. *Introduction – Modéré, un peu vif*; II. *Chant d'amour – Modéré Lourd*; III. *Turangalila 1 – Presque lent, rêveur*; IV. *Chant d'amour – Bien modéré*; V. *Joie du sang des étoiles – Vif, passionné, avec joie*; VI. *Jardin du sommeil d'amour – Très modéré, très tendre*; VII. *Turangalila 2 – Un peu vif*; VIII. *Développement de l'amour – Bien modéré*; IX. *Turangalila 3 – Bien modéré*; X. *Final – Modéré, presque vif, avec une grande joie*. Așadar, dragostea. Iubirea cântată într-o viziune și interpretare muzicală descriptivistă – subiectivă cu nuanțe filozofice indiene. Acest sentiment este menționat în titlurile a patru din cele zece părți ale simfoniei, dar el răzbate și din notațiile compozitorului făcute pe parcursul partiturii, cum sunt acestea:

¹⁵³ Olivier Messiaen, *Turangalila-Symphonie* (partitura), Durand & Cile, Editeur – Paris, 1953.

¹⁵⁴ ¹⁵⁵ Idem.

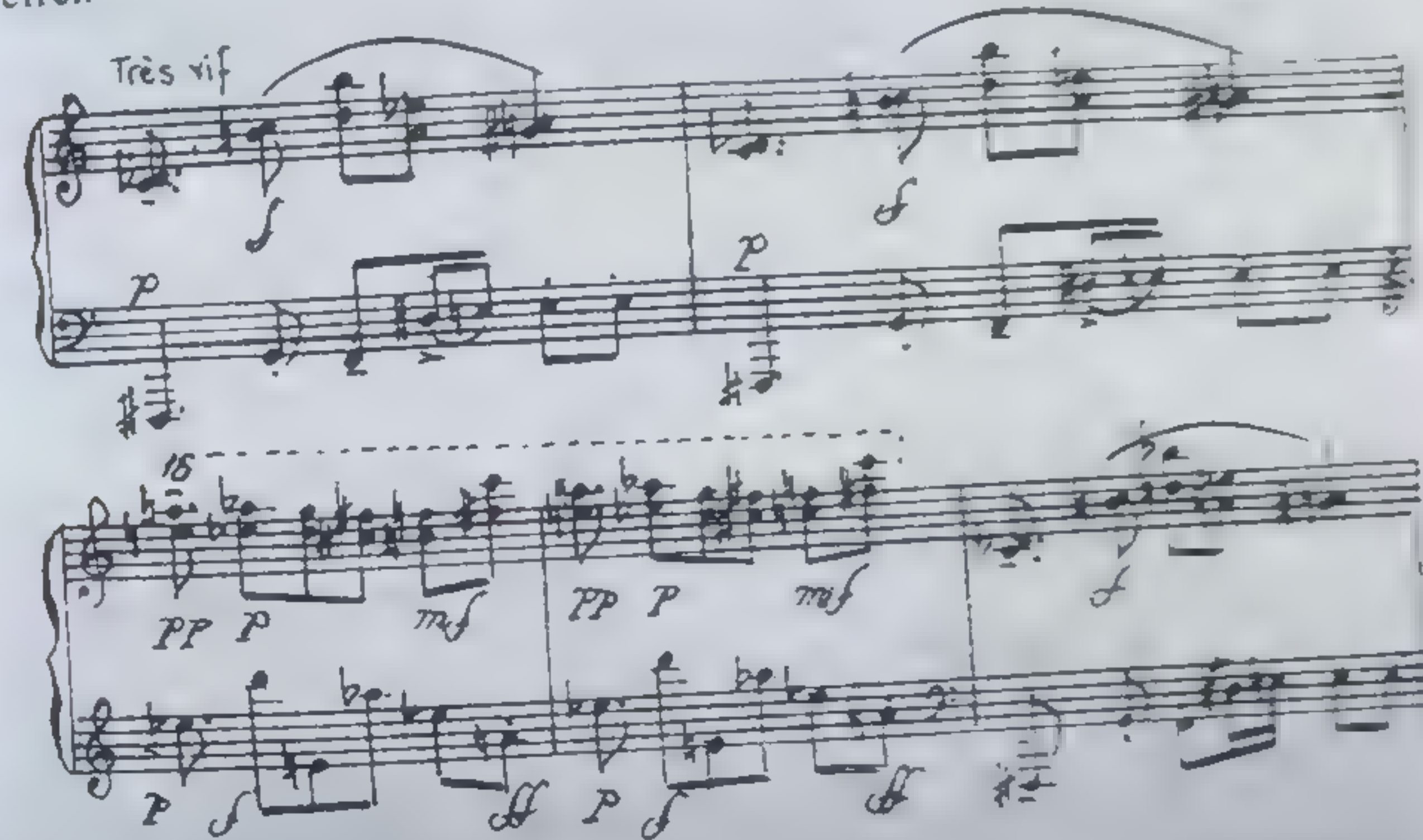
Din punct de vedere tehnic *Turangalila-Simfonie* reprezintă un fel de sumuum de reguli și elemente componente ale limbajului muzical al lui Messiaen, afișate deja în lucrări anterioare, astfel că la un moment dat impresia este că au fost epuizate toate resursele, că au fost atinse toate limitele, iar compozitorul este sclavul propriei sale mașinării. De remarcat orchestra amplă pe care o folosește Messiaen, în care introduce și pianul cu multe momente solistice unele de factură cadențială, de mare dificultate, alături de unele Martenot și compartimentul lărgit al percuției, tinzând spre crearea unui univers sonor complex, supradimensionat. Toate acestea determină esența, frumusețea și pregnanța muzicii simfoniei, lucrarea constituindu-se ca o soluție franceză, de excepție în simfonismul modern.

Acum, în această perioadă, Messiaen este convins că „ritmul este partea primordială și poate esențială a muzicii... Eu gândesc – spune Messiaen – că el (ritmul n.n.) probabil, a existat înaintea melodiei și armoniei și am o preferință secretă pentru acest element. Țin cu atât mai mult la această preferință pentru că ea, se pare, a marcat intrarea mea în muzica contemporană”¹⁵⁶.

Prima, *Canteyodjaya* (1948), compusă în S.U.A., sintetizează elemente, formule și procedee ritmice, combinații extrase din tratatul *Sangîta Ratnakara* (Oceanul muzicii) întocmit de Carnagadeva (sec. XIII î.e.n.) în care sunt menționate 120 deți-tâlas (ritmuri ale provinciilor indiene)¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Transmise oral, multe dintre aceste deşi-tâlas s-au pierdut.

Foarte curioasă este forma acestei lucrări: un rondo care, în centrul său, cuprinde un alt rondo, primul incluzând structuri melodico-armonice și armonice fixe (*Canteyodjaya* alcătuită din cinci măsuri, constituită ca un refren



97

Cantéyodjayá a trecut destul de neobservată, puțini fiind cei ce i-au acordat importanță. În schimb, următoarea lucrare *Quatre études de Rythm* (Patru studii de ritm, 1949-1950) cuprinzând: *Ile de Feu 1*, *Modes de valeurs et d'intensité* *Neumes rythmiques* și *Ile de Feu 2*, a produs senzație, constituindu-se ca un adevărat manifest al muzicii de cea mai nouă factură, apărută după 1950. Căci, în ele, mai puțin interpreții cât mai mult tinerii compozitori au descoperit libertatea absolută în compoziția muzicală manifestată asupra tuturor parametrilor creației muzicale.

Compuse separat, cele patru studii formează un tot, trebuind însă după indicația compozitorului – să fie executate împreună, în ordinea de mai sus.

Mai întâi a fost scris studiul nr. 3 intitulat *Neumes Rythmiques* (Neume ritmice) compus la Tanglewood, Massachusetts (1949), o construcție extrem de interesantă ce se edifică pe baza a trei formați constant juxtapuși determinând ansamblul. Primul format, *Vif* (rythme en ligne triple: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15)¹⁵⁸, este alcătuit din trei elemente prezentate în trei registre:

Vif
rythme en ligne triple: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15

1 = ♩, 2 = ♩, 3 = ♩, 4 = ♩, 5 = ♩;
6 = ♩, 7 = ♩, 8 = ♩, 9 = ♩, 10 = ♩;
11 = ♩, 12 = ♩, 13 = ♩, 14 = ♩, 15 = ♩.

al doilea format, *Bien modéré* (neumes rythmiques avec résonances et intensités fixes),

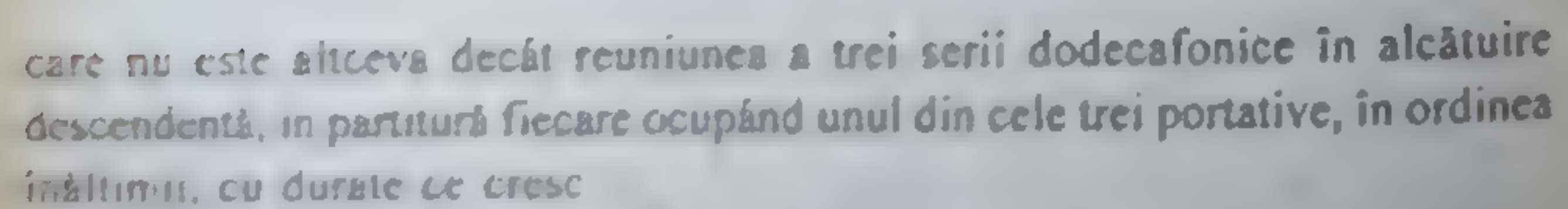
Bien modéré

și al treilea format, *Vif* (nombre premier en rythme non rétrogradable).

Vif nombre premier en rythme non rétrogradable

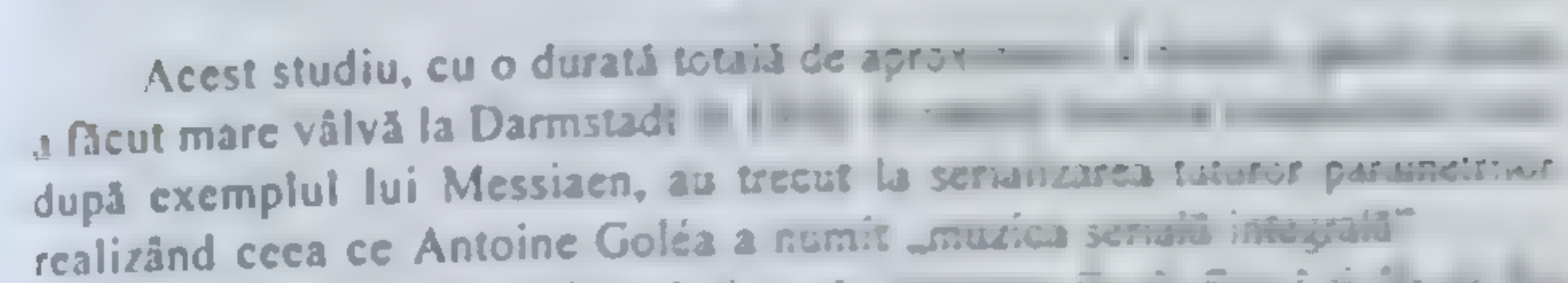
adul pieiei acești formanți sunt prezentați astfel: ritmul în linie de 4 ori la fiecare nouă expunere valorile ritmice apărând mărite cu o treime. neumele ritmice de 7 ori și numărul prim de 4 ori, ultima expunere constituindu-se în coră

☐ ☐

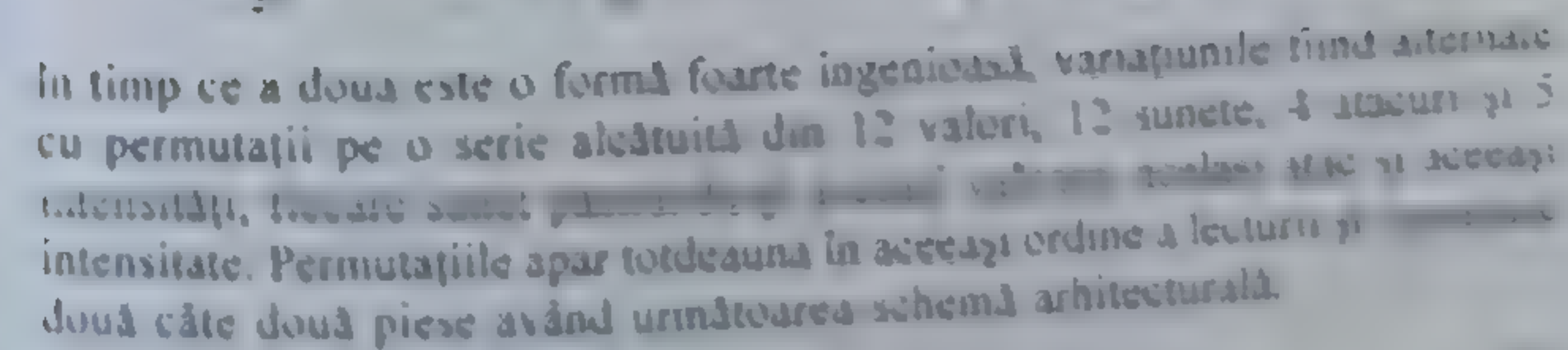


în a treia serie de la 1 (= ♪ la 12 (♫) în total 36, conform cu numărul

100,



Celelalte două studii nr. 1 și nr. 4, intitulate *În de Fec 1 și În de*
2 (Insulă de Foc 1 și Insulă de Foc 2) sunt compuse din două părți:
"dédié à la Papouasie - 1950" care are o structură de două părți:
și ritmic, ambele fiind tratate în versuri, cu o structură de două părți:
de patru variațiuni și o codă, pe o temă "pauză" care este repetată pe
pianului, suprapusă pe un ritm "percutat".



| | | |
|----------------|------------------|---------------------------------------|
| intersion I } | intersion III } | „variațiunea I” ¹⁵⁹ , |
| intersion II } | intersion IV } | |
| intersion V } | intersion VII } | „variațiunea a II-a” ¹⁶⁰ , |
| intersion VI } | intersion VIII } | |
| intersion IX } | final” | |

...ne atenția (întregul ciclu) libertatea cu care compozitorul își ... cu excepția studiului nr. 2 care este în măsura 2/4 fără ... să fie notată la începutul piesei

...a de ritm este continuată în cele două lucrări pentru orgă care au ... *Messa de la Pentecôte* (Messă de Resalii, 1950) și *Livre d'orgue* (Carte de orgă, 1951), două lucrări care însumează procedee tehnice și de ... are, prima fiind de inspirație religioasă, alcătuită din cinci ... inspirate din biblie (I. *Entre: Les langues de feu*, II. *Offer-* ... *Choses visibles et invisibles*, III. *Consécration: Le don Sagesse*, IV. ... *Oiseaux et les sources*, V. *Sortie: Le vent l'Esprit*) însoțite ... alcătuită din șapte părți cu titluri sugerate de ... tehnice de compoziție (I. *Reprise par intersion*, II. *Pièce* ... *Mains de l'Abime*, IV. *Chant d'Oiseaux*, V. *Pièce en Trio*, VI. ... VII. *Soixante-quatre durées*), ambele având la bază ... mitată și formule ritmice specifice (grecești – tratate ... hinduse – transformate în personaje ritmice, neume – ... cantus planus etc.), ambele cuprinzând câte o parte inspirată din

... lucrări ce premere cea de a doua lecție oferită de Messiaen. ... la natură. Pentru că Messiaen „ascultă vocile marii Naturi. ... fac parte din natură”¹⁶⁴.

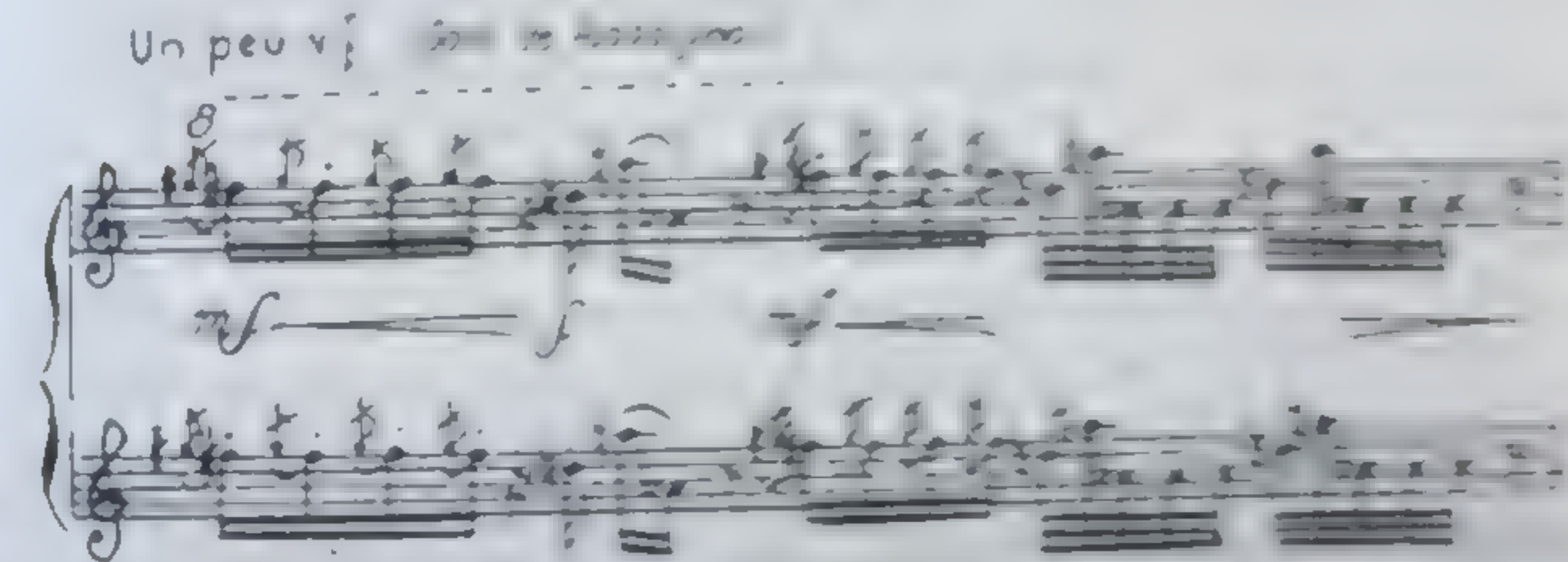
... este foarte veche, iar atenția asupra ... muzicală i-a fost atrasă de profesorul ... „Ascultă păsările, ele sunt mari maeștri” și ... și notându-le cântul, ritmul și

- ... (nr. 28) cu o pedală ritmică în registrul grav.
 - ... (nr. 55) cu tema la bas armonizată în acorduri de cinci note
 - ... de transprecești
 - ... foarte grav
 - ... cu frecvențe încreștate de mâini
 - ... în parca a chită. Messiaen realizează un „Cœur des ...
 - ... de către cromatice suprapuse, prima, de la 23 la 1 și, a d
- ... de Bruxelles, Leduc, 1946)

timbrul, folosindu-le, apoi, în compozițiile sale. La început strecurându-l episodic în câteva partituri (*Variet pentru sfârșitul timpului*, *Viziuni ale timpului* (nr. 5), apoi ca părți în cadrul unor lucrări ample (*Messa de Rusali* și *Carte de orgă*), ajungând în cele din urmă la lucrări de sine stătătoare, în care întregul material folosit este oferit de cântul păsărilor¹⁶⁵.

Prima dintre acestea a fost *Le merle noir* (Mierla neagră, 1912), o piesă pentru flaut și pian scrisă sub influența incantațiilor lui Jolivet, o piesă de dezinvoltură tehnică instrumentală și de mare varietate a structurilor melodico-ritmice, construită după principiul permanentei devenir.

Următoarea a fost *Réveil des Oiseaux* (Trezitul păsărilor, 1911) pentru pian solo și orchestră, o lucrare cu o durată de cca. 21 de minute, în care autorul surprinde pe portative momentul în care natura se trezește, primele fiind într-o anumită ordine¹⁶⁶ intră în concert



participând astfel la impresionantul spectacol al naturii, pianul având rolul principal, într-o foarte dificilă partitură de la început și până la sfârșit.

În *Oiseaux exotique* (Păsări exotice, 1955), pentru pian solo și mică orchestră formată din 19 executanți (11 suflători și 8 percuționști – fără instrumente cu coarde), cu o durată de aproximativ 13-14 minute, Messiaen realizează un concert al păsărilor din India, China, Malaezia, America de Sud

¹⁶⁵ La început, în activitatea sa „ornitofonă”, Messiaen a consultat mai mulți ornitologi. Cu ajutorul câtorva muzicieni el identifica păsările, mai întâi franceze, compunând *Réveil des oiseaux* și *Chant des oiseaux* (din *Carte de orgă*), apoi „solus de composition”, imitând culorile violente ale unor păsări din India, China, Malaezia și cele din America am scris *Oiseaux exotique*. La sfârșit, vădând că este imposibil pentru un singur om să realizeze toate recunoașcă și să noteze cele aproximativ 10.000 de specii răspândite pe glob am hotărât să mă limitez numai la Franța”. În Jean Roy, op. cit., pag. 371.

¹⁶⁶ Prima este păsărea care trezește natura (vioră), urmată de Chouette chevêche (vioră), Bouscarie (vioră), puis l'Alouette (flaut pic), mierla neagră (pian), Pouillot velouté (violon), Hurz (trumpetă) etc. ultimul corău avându-l cucul (bucul chinezesc).

si America de Nord¹⁶⁷, prezentându-le într-un mod asemănător celui din *Trezitul*. Si aici rolul principal îl deține tot pianul într-o foarte complexă și interesantă apariție.

Catalogue d'Oiseaux (Catalogul păsărilor, 1959) este a patra lucrare dedicată înaripatelor cântătoare, fiind o suită ce reunește 13 piese (*Le Chouette*, *Le Lorient*, *Le Merle bleu*, *Le Traquet Strapazin*, *La Chouette*, *Le Rousserolle Effarvatte*, *L'Alouette Calandrelle*, *La Buse variable*, *Le traquet rieur*, *Le*... împărțite în 7 caiete într-o formă nonretrogradabilă (3, 1, 2, 2, 1, 3) cu o durată de cca. 120 minute, toate realizate într-o scriitură, concepție instrumentală și arhitecturală complet nouă și liberă, în care este evidențiat nu evenimentul sonor în sine, ci contextul, masa sonoră din care acesta se degajă și se reintegrează. Aici, fiecare piesă îmbracă forme extrem de variate (strofă-antistrofă-epodă, în prima piesă; tripartită cu codă, a doua piesă; nonretrogradabilă (A B C B A), a treia piesă; formă liberă alcătuită din două secțiuni, a patra piesă etc.). Este un nou mod de gândire muzicală de structurare a unui univers sonor în care ritmul este organizat pe timpi fluctuanți, melodia fiind extrem de liberă, cu melismele cele mai extravagante, în țesături care, fiecând, cîntului păsăresc, iar timbrul este de cea mai diversă factură.

„... modelelor sale înaripate” și pianistei Yvonne Loriod¹⁶⁸, care ni se înfățișează ca o geografie poetică, „un portret al Franței prin păsările sale”¹⁶⁹.

Că Messiaen ascultă natura în modul său caracteristic, că arta sa este izvorâtă din natură, ne-o demonstrează și lucrările care au urmat, grefate mult mai puternic pe limbajul naturii, compozitorul îndreptându-și atenția și spre alte fenomene acustice, receptând sunetele produse și de torențele munților, de ape, de șuieratul vântului, de canioane și stele..., toate concertate cu cîntul păsărilor, pentru că din nici una dintre lucrările care au urmat după *Catalog* nu lipsesc înaripatele cântătoare.

Astfel în *Chronochromie*¹⁷⁰ (Culoarea timpului, 1960), pentru orchestră mare, o lucrare amplă alcătuită din șapte părți (*Introduction Très modéré*, *Strophe I – Bien modéré*, *Antistrophe I – Un peu vif*, *Strophe II – Bien modéré*, *Antistrophe II – Un peu vif*, *Epode-Modéré*, *Coda – Un peu vif*).

¹⁶⁷ Mainale-tindus, Garrulaxe de Himalaya, Liothrix de China, Sturzul de lemn din America, Cardinalul roșu de Virginia, Troupiale de Baltimore, Tetras Cupidon al președintelui din India, Pasărea pisică din Carolina.

¹⁶⁸ Yvonne Loriod (1924), compozitoare și pianistă franceză, elevă a lui Messiaen, o mare talentată de muzică contemporană. A realizat numeroase prime audii, mai ales ale profesorului său, luându-și partea pianistică.

¹⁶⁹ Jean Roy, op. cit., pag. 372.

¹⁷⁰ De la cuvintele grecești Khronos = timp și Khroma = culoare.

Messiaen utilizează – după cum precizează în *Nota autorului* care însoțește partitura – „un dublu material sonor și temporal”.

Materialul temporal sau ritmic – continuă Messiaen – utilizează „durate diferite, tratate în răsturnare simetrică totdeauna intervertite în aceeași ordine. Cele 36 permutații astfel obținute sunt percepute fie singure și fragmentar, fie suprapuse câte 3. Nu toate sunt întrebuințate. Cele care figurează în partitură sunt indicate prin numere corespunzând exact în tabloul general al celor 36 de permutații”.

Materialul sonor sau melodic utilizează cântece de păsări din Suedia, din Japonia, din Mexic. Numele păsărilor sunt înscrise în partitură în momentul precis unde ele intră în scena muzicală. Țara lor de origine este de asemenea indicată. Păsările care nu au numele țărilor sunt păsări din Franța. Se află, de asemenea, în materialul sonor zgomote ale tinerilor din munte, notate în Alpii francezi¹⁷¹.

Tot aici, Messiaen precizează că „durata și intensitatea sunetelor sunt mai mici decât cele trei scurte liniști”¹⁷². Într-o altă lucrare, *Chronochromie* este o lucrare monofonică, în care Messiaen cântă natura. „Un poem simfonic”¹⁷³ este o vastă transpunere a cântecului din natură... o pagină în care întreaga natură este prezentă în muzică: muzica concretă a sunetelor din natură și muzica abstractă a numerelor pe care Messiaen le-a asociat cu canoanelor sale de durată, a timpului în sine.

Acceași măsură măreață și diversă în ipostazele materiei este cântată și în *Sept Haikai* (1962), pentru pian solo și mică orchestră, o suită de șapte schițe japoneze (*I. Introduction Modéré*, *II. Le parc de Nara et les lanternes de pierre – Modéré*, *III. Yamanaka-cadenza – Un peu vif*, *IV. Gargara Lent*, *V. Miyajima et le torii dans la mer – Modéré*, *VI. Les oiseaux de Karuizawa – Un peu vif*, *VII. Coda – Modéré*), șapte impresii de călătorie prin Japonia, în care „tehnica limbajului său muzical”, dominată de logica riguroasă a construcțiilor și fantezia mereu proaspătă a compozitorului, determină edificarea arhitecturilor muzicale: *Introducere* – o polifonie ritmică cu ritmuri indiene, ritmuri directe pe care se suprapune fraza melodică a celor 3 voci, construite în formă de strofă; *Parcul din Nara și lanternele din piatră*, peisaj exotic cu temple, cu arbori printre care se plimbă cerbi și căprioare, cu soare și cu cele 3.000 de lanterne din piatră, scrisă după metrica greacă cu permutații melodico-ritmice; *Yamanaka-cadenza*, după numele lacului Yamanaka de la poalele muntelui Fuji, piesa fiind un adevărat concert al păsărilor japoneze.

¹⁷¹ Olivier Messiaen, *Chronochromie*, Alphonse Leduc, Paris, 1963, pag. 3.

¹⁷² Antoine Goléa, op. cit., pag. 101.

cu trei cadențe ale pianului; *Gagaku* muzică nobilă japoneză din sec. VII; *Miyajima și Torii în mare* – un alt peisaj „cel mai frumos din Japonia” cu o insulă, un munte, un templu alb și roșu iar în mare un uriaș portic roșu; *Torii*, o piesă în care culorile timbrale sunt chemate să realizeze și să sugereze culori, plastice (gri, auriu-portocaliu, verde pal, roșu, liliachiu etc.); *Păsările din Karuizawa* – un adevărat concert al păsărilor japoneze din regiunea vulcanului Asama și pădurile din împrejurimi¹⁷³; *Coda* – din nou o polifonie ritmică asemeni celei din introducere.

De remarcat notațiile plastice pe partitură, (nuanțe de culori gri, auriu, roșu, liliachiu, purpură violacee, verde pal etc.), prin aceasta Messiaen realizând o interesantă legătură cu Debussy și Scriabin. Deci culori și muzică.

Culorile și muzica și în lucrarea următoare, *Couleurs de la Cité Céleste* (Culori ale cetății celeste, 1963) pentru pian solo, 3 clarinete, 3 xilofone, orchestră de alămuri și percuție metalică, la care se adaugă spațiile de liniște de 2–3 și 4 măsuri. Culori timbrale, culori plastice, (notate în partitură: topaz galben, verde clar și cristal, ametist, bleu safir etc.) alături de cântul păsărilor (franceze și străine) alături de „steaua care are cheia abisului” și... câteva interpolări de Aleluia (din duminica a VIII-a după Rusalii și din duminica a IV-a după Paște, ș.a.), muzica lui Messiaen vizând sugerarea dimensiunilor cosmice.

Întoarcere la problematica religioasă? Da, pentru că în *Et expecto resurrectionem mortuorum* (Și aștept învierea morților, 1964), pentru orchestră de instrumente de suflat de lemn, alamă și percuție metalică, o lucrare alcătuită din cinci părți cu titluri de inspirație biblică, concepută pentru a fi cântată „în biserici, catedrale, în aer liber, în largul munților”, de asemeni cu ritmuri specifice, cu păsări în concert din Amazonia, Grecia și Spania, cu culori, cu *Introitus* și *Aleluia*, cu viziuni cosmogonice, Messiaen realizează din nou o lucrare mistagogică, însă într-o viziune modernă, instrumentariul mijloacelor sale de expresie fiind foarte aproape de ultimele și cele mai noi descoperiri.

Dimensiuni cosmice și în „*Des Canyons aux Étoiles...*” (De la canoane la stele, 1971–1974), o amplă meditație simfonică în care Messiaen țintește să se ridice, prin muzica sa „de la canoane până la stele și mai sus, până la reînnoirile Paradisului pentru a-l glorifica pe Dumnezeu în toată creația sa: frumusețile pământului (rocile sale, cântul păsărilor), frumusețea cerului material, frumusețea cerului spiritual. Deci o operă religioasă mai întâi, de laudă și contemplație. De asemeni o operă geologică și astronomică. Operă de sunet-culoare, unde circulă toate culorile curcubeului, în jurul albastrului păsării Geai de Steller (Steller's Jay) și al roșului canionului Bryce. Cântecul păsărilor sunt mai ales cele din Utah și din insulele Hawai. Cerul este simbolizat prin Zion Park și prin steaua Aldebaran”¹⁷⁴.

¹⁷³ Din nota autorului. aflăm că în lucrare, „concerțează” 25 de păsări japoneze.

¹⁷⁴ Olivier Messiaen, *Des Canyons sus Étoiles...* (partitura).

O operă amplă și de mare complexitate a arhitecturii și scriiturii muzicale, compusă la comandă, ca urmare a unei călătorii în Utah (S.U.A.), o lucrare structurată pe trei părți, ce cuprinde 12 tablouri repartizate astfel: în partea întâi cinci părți (*I. Le Désert – Bien modéré*, „simbol al vidului sufletesc”..., cu trei solouri de corn și două de pian, cu păsări din Africa, S.U.A. și Japonia; *II. Les Orioles – Modéré*, oriole fiind păsări din vestul S.U.A. „excelente cântătoare” – după cum apreciază Messiaen în nota sa care precede partitura – cu șapte solouri cadențiale ale pianului; *III. Ce qui est écrit sur les Étoiles... Lent*, în care ideea de număr, de greutate și de măsură determină construcția piesei, în care cântă păsări din Arizona, Nevada și Africa de Sud, cu trei solouri de pian; *IV. Le Cossyphé d'Heuglin – Presque vif*, după numele unei păsări din Africa de Sud „o minunată cântătoare”, o piesă numai pentru pian solo, de mare dificultate tehnică; *V. Cedar Breaks et le Don de Crainte – Un peu vif*, după numele canionului „impresionant prin frumusețea sa sălbatică”, un vast amfiteatru cu roci portocalii, galbene, maro, roșii, o piesă construită din șapte secțiuni – în nuanțe contrastante, un fel de meditație pe tema sentimentului de teamă, care se transformă în sentiment de adorație față de tot ceea ce înseamnă înalt; în partea a doua, două părți (*VI. Appel interstellaire – Modéré*, un solo de corn în care Messiaen folosește frecvent triluri astupate, detimbrate, cu oscilație de înălțime și *flatterzunge*; *VII. Bryce Canyon et les rochers rouge-orange – Un peu vif*, cea mai amplă piesă a ciclului, în care Messiaen descrie cel mai mare și mai frumos canion din Utah, cu formele sale fantastice (castele, turnuri, ferestre, poduri, statuete etc.), toate naturale, admirate de la înălțimi de 2.500 metri, pe deasupra cărora zboară pasărea Geai de Steller (Steller's Jay) de culoare albastră, care împreună cu culoarea roșie, a pietrelor „au splendoarea vitraliilor gotice” și partea a treia, din patru părți (*VIII. Les ressuscités et le chant de l'étoile Aldébrant – Un peu lent*, după numele stelei Aldébrant din constelația Taurului, toată piesa fiind o lungă frază a corzilor în moduri cu transpoziție limitată (nr. 2, 3, 4 și 6), cu un contrapunct cu multe păsări; *IX. Le Moqueur polyglotte – un peu vif*, împrumutând numele de la celebra pasăre din S.U.A., cu cântul ei foarte variat, din nou o piesă pentru pian solo; *X. La Grive de bois – Lent*, o altă pasăre celebră din S.U.A.; *XI. Omao, Leiophrax, Elepaio, Shama Vif*, denumiri ale unor păsări din Hawai, un adevărat concert al păsărilor și *XII. Zion Park et la Cité céleste – Lent*, aceasta fiind, în viziunea compozitorului, simbolul Paradisului, în care cântă păsări din S.U.A.).

Pentru realizarea muzicală a „programului” său, Messiaen utilizează un instrumentariu ce cuprinde: pianul solo, un corn, o xilorimbă, un Glockenspiel, suflători de lemn câte patru, alămuri câte trei, treisprezece instrumente cu coarde și o percuție complexă, în care domină clopotele, gongurile și tam-tamurile. Alături de acestea se află: eolifonul (mașina de vânt), geofonul

(mașina de nisip), sugerând „zgomotul pământului”, folosind în unele locuri o scriitură de cea mai modernă factură,



fiind foarte aproape de aleatorism.

Foarte aproape de el, dar nu l-a abordat decât în acest fel. În schimb, cu ani în urmă, Messiaen, receptiv la nou, s-a numărat printre primii care au scris pentru undele Martenot, realizând trei lucrări de sine stătătoare: *Fêtes des belles eau* (Șase unde Martenot pentru „Serbările apei și luminii, 1937), *Deux Monodies en quart de ton* (Două monodii în sferturi de ton, 1938) și *Musique de scène pour un Oedip* (Muzică de scenă pentru un Oedip, 1942). De asemeni a realizat împreună cu elevul său Pierre Henry, o lucrare de muzică concretă intitulată *Timbres-durées* (Timbre-durate, 1952).

Și o ultimă informație: după zece ani de la *Des Canyons aux Étoiles...*, în 1933, Messiaen a prezentat la Paris cea mai recentă creație a sa opera *Saint-François d'Assisi*, scrisă pe un libret întocmit de autor, lucrarea fiind intitulată „scene franciscane”.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Revelație europeană a muzicii, Messiaen este nu numai unul dintre cei mai marcanți compozitori ai Franței contemporane, ci, prin extraordinara sa capacitate de existență spirituală, este, totodată, una dintre personalitățile cele mai pasionante ale secolului nostru. Format la școala marilor tradiții ale muzicii franceze, cu o sensibilitate poetică moștenită de la părinții săi, fără a fi manifestat tendințe ezoterice sau să fi resimțit influențe suprarealiste, ermetice etc. Messiaen a realizat o sinteză aparte a muzicii contemporane, ajungând la un timbru nou și profund personal. El lărgeste registrele

sensibilității lirice și deschide orizonturi noi, investigând în direcția unei expresii moderne. Domeniul său de predilecție este natura cu forța sa purificatoare. Ceea ce observă el este o anume simetrie a naturii asemănătoare cu cea umană, iar întoarcerea la natură este privită ca o desăvârșire a simetriei. În felul acesta creația sa devine o meditație profundă în care metafora se sincronizează cu reflexiunea. Pentru Messiaen muzica este o comunicare directă, emoție pură, compozitorul trăind într-un univers de visare, de armonii, de incantații, aportul lui fiind mai cu seamă de domeniul rafinamentului expresiei. Din fizionomia vremii sale, Messiaen a sesizat vectorul progresului ce se repercutează în „tehnica limbajului său muzical” bazată pe cei trei parametri compoziționali principali: melodie, armonie și ritm, redimensionați conform gândirii și simțirii sale estetico-muzicale.

Melodia lui, considerată „suverană” în compoziție muzicală, prevalează un anumit patos de specificitate neoromantică franceză și este substanțial îmbogățită cu intonații și elemente intonaționale deduse din *cantus planus*, din muzica indiană și mai ales din cântul păsărilor, continuând astfel o veche tradiție franceză – cea a descriptivismului muzical – ce începe cu Jannequin, trece prin creațiile lui Couperin, Rameau, Daquin și Saint-Saëns și culminează cu Messiaen, într-o viziune și accepțiune modernă.

Particulară este și armonia lui Messiaen, aceasta edificându-se și ordonându-se pe baza modalismului aflat în primele decenii ale secolului nostru în plină ascensiune europeană. Numai că, Messiaen, în acest domeniu, realizează pasul următor și descoperă modurile cu transpoziție limitată pe care le aplică în toate creațiile sale următoare, din acest procedeu rezultând noi agregate, înlănțuiri și culori sonore pastelate – un fel de neoimpresionism – și e dincolo de îndoială faptul că de procedeele sale generațiile care i-au urmat au profitat din plin. Au profitat din plin și de descoperirile sale din domeniul ritmului; pentru că la nici un alt compozitor acesta nu este atât de savant elaborat și atât de riguros ordonat în compoziția muzicală, ca la Messiaen. Este meritul său de a fi descoperit complexitatea ritmurilor Indiei și Greciei antice, din care a extras variate formule, pe care, apoi, le-a supus regulilor și legilor moderne ale compoziției savante, ajungând la teme ritmice, dezvoltate în canoane și pedale ritmice, la structuri nonretrogradabile, la cele augmentate sau diminuate etc., etc., desființând uneori izocronia ritmică, timpul muzical dizolvându-se în ritmul universal incommensurable.

Privit în ansamblu, urmărit pe întreaga lui traiectorie, Messiaen ne apare ca un exponent al tradițiilor franceze, un continuator și descoperitor de noi tărâmuri ale universului sonor, determinând progresul continuu al artei muzicale în lupta sa pentru existență contemporană.

Da, nu toți muzicienii francezi ai acestei perioade au fost încadrați în grupări artistice de creație, mulți evoluând pe orbite și trasee proprii, definindu-se ca personalități distincte, unii dintre ei ajungând prin creațiile și contribuțiile lor originale la o largă recunoaștere internațională. Dintre aceștia rețin atenția în mod deosebit E. Varèse și Pierre Boulez, ambii fiind adeseori cotați drept reprezentanți ai experimentalismului muzical contemporan.

EDGARD VARÈSE 1883-1965

„Destinul muzicii este să cucerească libertatea”.

EDGARD VARÈSE

Printre cei care au deschis orizonturi fertile urmașilor imprimând noi direcții gândirii și sensibilității muzicale contemporane se află și Edgard Varèse¹⁷⁵, muzician francez americanizat ca Stravinski (ș.a.), care prin specificul pregătirii sale științifice și tehnice, conjugată cu pasiunea pentru arta sunetelor, a determinat predispunerea sa spre o muzică de factură nouă

¹⁷⁵ Edgar Varèse s-a născut la Paris, la 22 decembrie 1883 (după unii în 1885), fiind fiul unui inginer, de origine italiană. Atras puternic de muzică, intră în conflict cu tatăl care îl învârtă Școlii politehnice din Zurich. La vârsta de șaisprezece ani, începe studiul armoniei și contrapunctului cu Giovanni Bolzoni din Torino și cântă în orchestra operei, la percuție. În 1904 părăsește casa părintească întorcându-se la Paris, unde intră la Școala Cantorum. Aici, studiază cu V. d'Indy și A. Roussel. Apoi, la Conservator, studiază cu Widor. Încurajat de Debussy și Romain Rolland, Varèse își începe seria experiențelor sale. În 1907, călătorește la Berlin unde dirijează Symphonischer chor, specializat în muzică renașcentistă și îl cunoaște pe Busoni, cu care leagă o prietenie profundă. Din 1916, Varèse se mută la New-York unde înființează New Symphony Orchestra, cu care propagă muzica modernă. Aici, compune *Octandre* și *Hyperprism* (1923), *Integrale* (1924), și *Arcana* (1927). În 1928, se restabilește la Paris pentru cinci ani. Reîntors în S.U.A. (1933), Varèse pune la punct noi instrumente pe care le utilizează în *Equatorial* (1934). Nelinjeles în S.U.A., Varèse este invitat în 1950 la Darmstadt unde conduce colocviul de compoziție. Acum, compune o nouă lucrare *Deserts*. În 1954, Varèse revine la Paris și realizează interpolările de sunete organizate pe bandă, pentru noua sa lucrare. În 1957, împreună cu Le Corbusier, lucrează la Societatea Philips din Eindhoven (Olanda) și realizează *Poemul Electronic*, pe care îl prezintă în anul 1958, la Bruxelles. Prezent în lumea muzicală contemporană prin lucrările sale și prin conferințe ținute la diverse universități și festivaluri, Varèse moare la 6 noiembrie 1965, la New-York, în urma unei tromboze. După înmormântare, cenușa rămasă din trupul său a fost împrăștiată în spațiu.

numită de unii, experimentală. Epitetul de „precursor” al acestui tip de muzică îi însoțește numele lui Varèse, mai ales când este invocat de cei care preferă numai o muzică confortabilă, lejeră, mai puțin viguroasă sau scientizată. De aceea, în prima jumătate a secolului nostru, Varèse a trecut ca un cvasi-necunoscut și abia după 1950 a devenit unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai muzicii moderne, gândirea, creația și activitatea sa impunându-l ca o personalitate extraordinară, de o îndrăzneală incontestabilă, relevând străluciri armonice, contrapunctice și timbrale noi, alături de o artă originală a organizării ritmului, a spațiului sonor, o artă aparent esoterică dar de o logică, coerentă, profeție, soliditate și modernitate inegalabile.

Noi instrumente și o nouă muzică gândită ca „ars scientia”, o nouă concepție asupra ritmului, formei și conținutului, muzica spațială și mediul electronic, sunt doar câteva dintre domeniile de cercetare ale muzicianului dornic de a găsi noi mijloace apte să-i concretizeze ideile

În cercetările sale, Varèse pornește de la unele teze formulate de Henri Wronski („Muzica reprezintă materializarea inteligenței care se află în sunete”), Brahms („Compoziția este organizarea elementelor disparate”) și Debussy („Capodoperele fac reguli, însă regulile nu fac capodopere”¹⁷⁶) și observând că „există o solidaritate între dezvoltarea științei și progresul muzicii”, Varèse preconizează noi instrumente muzicale, cele existente fiind „slabe și limitate, arbitrar grupate în orchestră și incapabile să redea sensibilitatea reclamată de contemporaneitate... Bogăția sunetelor industriale – spune Varèse – zgomotele străzilor noastre, ale porturilor noastre, zgomotele din atmosferă au schitat oarecum și au dezvoltat percepțiile auditive”¹⁷⁷. „De aceea, – remarcă Varèse – muzicianul trebuie să colaboreze cu constructorul de instrumente, și să cunoască, cât mai multe despre acustică”¹⁷⁸. Noile instrumente – după părerea sa – vor face ca vechea noțiune de melodie să dispară, întreaga operă muzicală devenind o „totalitate melodică” iar muzica va câștiga o nouă dimensiune – *proiecția sunetului*¹⁷⁹, orchestra își va îmbogăți sonoritățile, iar structura sa va permite combinații ale masei sonore conform *tehnicii transmutației*. Noua aparatură va permite lărgirea ambitusului orchestrei până dincolo de granițele audibilității auditorului, iar scriitura muzicală se va schimba și ea. „Sunt sigur – spunea Varèse în 1936 – ca va veni timpul când compozitorul își va realiza partitura sa, grafic, noua notație devenind siesmografie”¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Edgard Varèse, *Rückblick auf Zukunft. Musik-Konzepte* 6, München, 1978, pag. 11-12.

¹⁷⁷ Edgard Varèse, *Les instruments de Musique et la machine électronique* (L'Age Nouveau, Mai 1955).

¹⁷⁸ Edgard Varèse, *Rückblick auf die Zukunft*, pag. 14.

¹⁷⁹ „Avec l'aide de l'Acoustique, la musique peut être projetée, émise, et reçue, sans être jouée. Elle peut advenir par une autre procédure scientifique. Voir *Les instruments de Musique* (L'Age Nouveau, Mai 1955).”

¹⁸⁰ In *Music America*, III, 6, pag. 13.

În această „eliberare a sunetelor”, ritmul devine la Varèse un element de stabilitate și generator al formei. Al unei forme care nu seamănă cu nici una din formele tradiționale, pe care Varèse a denumit-o „Cristal”, înțelegând prin aceasta o multitudine de posibile și nelimitate structuri asemeni formelor exterioare ale cristalelor.

Aceste forme sunt strâns legate de conținut, între ele neexistând nici o deosebire pentru că „forma și conținutul sunt una”, după cum spune Varèse.

Iar faptul că materia primă a muzicii este sunetul, că el este modelat și prelucrat după reguli precise și prin intermediul unor aparate noi, conduce la concluzia că muzica este „ars scientia”¹⁸¹. Predispus la speculații științifice, Varèse urmărește să realizeze eficacitatea spațială vorbind despre proiecția masei sonore în spațiul astral, aceasta putând-o sugera, cu o mare eficiență, mediul electronic cu noile timbre, intensități și frecvențe, cu contribuția computerului care este „o fantastică descoperire”.

Aceste convingeri au stat la baza creației lui Varèse, alcătuită dintr-un număr relativ restrâns de lucrări, toate realizate cu maximum de exigență și responsabilitate profesională.

CREAȚIA

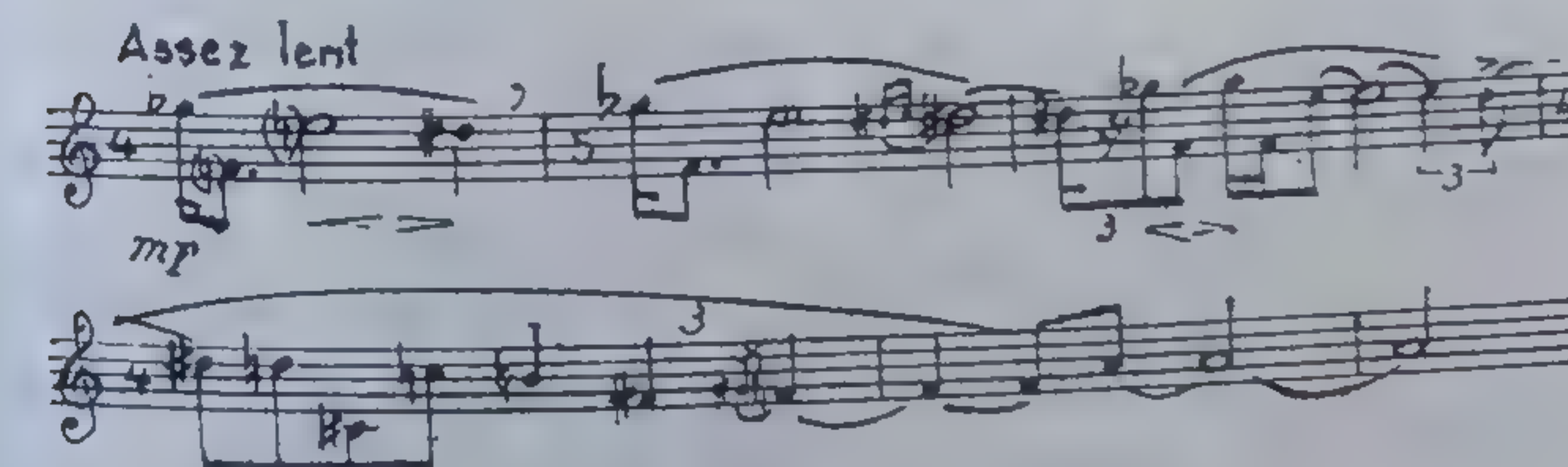
Ca toți muzicienii autentici, Varèse a început prin a plăti tribut unor idoli. Și idoli săi au fost Debussy, Stravinski și Strauss ale căror influențe le-a resimțit mai ales în lucrările realizate până în anul 1914 (însemnate cantitativ), în opera *Martin Pas* (1894) după Jules Verne, în poemul simfonic *Apothéose de l'Océan* (Apoteoza oceanului 1905), în *Chansons avec orchestre* (Cântece cu orchestră, 1905), în opera *Le fils des Étoiles* (Fiul stelelor, 1905), după un text de Sâr Péladon, în *Trois pièces* (Trei piese, 1905) pentru orchestră, în *Prelude à la fin d'un jour* (Preludiu la sfârșitul unei zile, 1905), pentru orchestră mare, în *Rapsodie romane* (rapsodia romană, 1906), în *Bourgogne* (1909) pentru orchestră mare, în *Gargantua* (1909), pentru orchestră, în opera *Oedip und die Sphinx* (Oedip și Sfînxul, 1908–1914), după un libret de Hugo von Hofmannsthal, în opera *Les Cycles du Nord* (Ciclurile nordului, 1912), unele dintre ele prezentate în concerte publice (*Rapsodia romană*, la Paris, în 1908 și *Bourgogne*, la Berlin în 1910), toate distruse și pierdute definitiv, într-un incendiu, la Berlin, unde a locuit între 1909 și 1914.

¹⁸¹ Unele lucrări ale lui Varèse au titluri tehnologice: *Hyperprism*, *Integrales*, *Ionisation*, *Density 21.5*. Altele denumiri simbolice și din științele naturii: *Ameriques*, *Ecuatorial*, *Octandre*, *Arcana*, *Déserts*.

De fapt, nici despre lucrările realizate în perioada următoare, la Paris (între 1914 și 1915) și în S.U.A. apoi (până în 1922), nu se știe nimic, compozitorul încetinind ritmul creației, astfel că nu ne este cunoscut decât un singur titlu: *Dans du Robinet froid* (1917). Din aceste perioade s-au păstrat doar trei lucrări *Un grand sommeil noir* (1906), pentru voce și pian pe versuri de Paul Verlaine, *Ofrandes* (1921), pentru soprană și orchestră de cameră pe versuri de Vincente Huidoboro și José Juan Tablada și *Ameriques* (începută în 1918 și terminată în 1924), pentru orchestră mare, scrisă în stilul lui R. Strauss, la care adaugă și o sirenă.

Cele mai multe și originale lucrări, Varèse le-a creat însă aproximativ între anii 1922–1935, prima fiind *Hyperprism* (1922) pentru orchestră mică și percuție, o piesă simfonică de patru minute, în care compozitorul își face intrarea într-o nouă lume muzicală, cea a ritmului preponderent, pentru că rolul principal în discursul muzical, aici, revine percuției și nu celorlalte instrumente de suflat (flaut, clarinet, 3 corni, 2 trompete, 2 tromboane – numai suflători!), vocile lor, intervențiile lor, fiind coloristice și alcătuite din câteva „intrări” ce se constituie ca niște pedale ritmice, de mare efect în dramaturgia muzicală. În schimb, numărul instrumentelor de percuție este amplificat la 16, între ele introducând pentru prima dată o sirenă. De remarcat varietatea alcătuirii și schimbării măsurilor mai ales în episodul central al lucrării.

În schimb, în următoarea lucrare, în *Octandre* (1923), Varèse nu folosește nici un instrument de percuție, ci opt instrumente: șapte de suflat (flautul – alternând cu piccolă – clarinetul în si bemol – alternând cu clarinetul în mi bemol, oboiul, fagotul, cornul, trompeta și trombonul tenor) și contabasul cu patru coarde, a patra fiind acordată în do (scordatură), realizând o lucrare alcătuită din trei mișcări (*Assez lent*, *Très vif et nerveux*, *Grave*), despărțite prin lungi coroane ce permit asigurarea discursului muzical neîntrerupt, conform indicațiilor compozitorului. Ca și prima, lucrarea este destul de săracă în melodii, cu excepția începutului primei părți.



În această „eliberare a sunetelor”, ritmul devine la Varèse un element de stabilitate și generator al formei. Al unei forme care nu seamănă cu nici una din formele tradiționale, pe care Varèse a denumit-o „Cristal”, înțelegând prin aceasta o multitudine de posibile și nelimitate structuri asemeni formelor exterioare ale cristalelor.

Aceste forme sunt strâns legate de conținut, între ele neexistând nici o deosebire pentru că „forma și conținutul sunt una”, după cum spune Varèse.

Iar faptul că materia primă a muzicii este sunetul, că el este modelat și prelucrat după reguli precise și prin intermediul unor aparate noi, conduce la concluzia că muzica este „ars scientia”¹⁸¹. Predispus la speculații științifice, Varèse urmărește să realizeze eficacitatea spațială vorbind despre proiecția masei sonore în spațiul astral, aceasta putând-o sugera, cu o mare eficiență, mediul electronic cu noile timbre, intensități și frecvențe, cu contribuția computerului care este „o fantastică descoperire”.

Aceste convingeri au stat la baza creației lui Varèse, alcătuită dintr-un număr relativ restrâns de lucrări, toate realizate cu maximum de exigență și responsabilitate profesională.

CREAȚIA

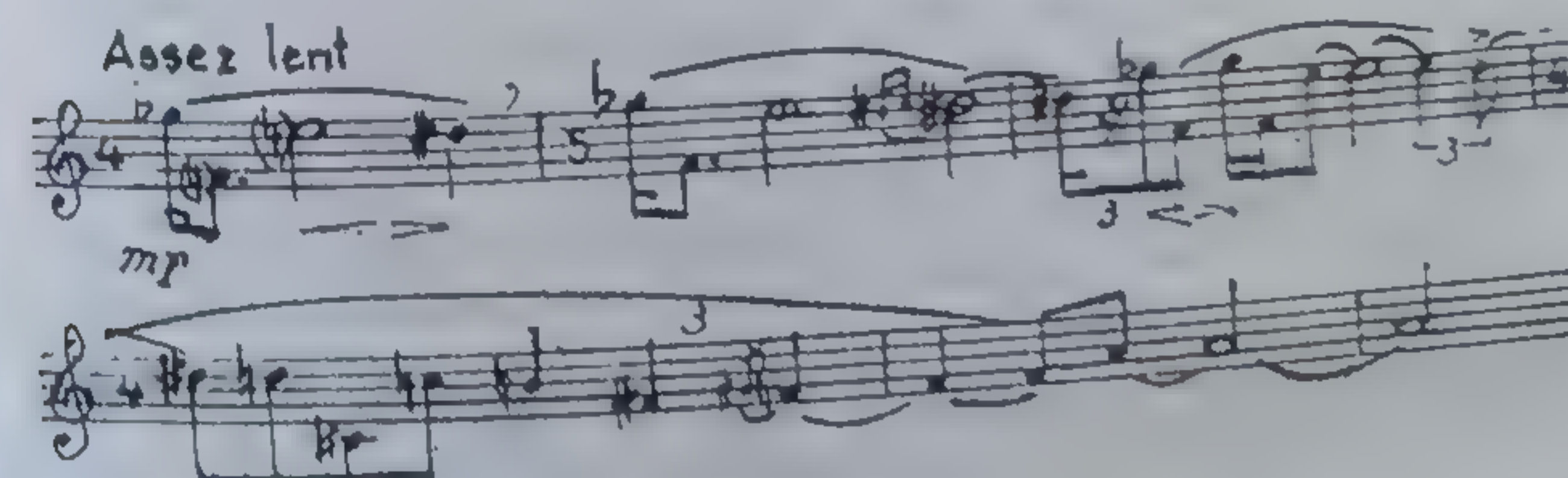
Ca toți muzicienii autentici, Varèse a început prin a plăti tribut unor idoli. Și idoli săi au fost Debussy, Stravinski și Strauss ale căror influențe le-a resimțit mai ales în lucrările realizate până în anul 1914 (însemnate cantitativ), în opera *Martin Pas* (1894) după Jules Verne, în poemul simfonic *Apothéose de l'Océan* (Apoteoza oceanului 1905), în *Chansons avec orchestre* (Cântece cu orchestră, 1905), în opera *Le fils des Étoiles* (Fiul stelelor, 1905), după un text de Sâr Péladon, în *Trois pièces* (Trei piese, 1905) pentru orchestră, în *Prelude à la fin d'un jour* (Preludiu la sfârșitul unei zile, 1905), pentru orchestră mare, în *Rapsodie romane* (rapsodia romană, 1906), în *Bourgogne* (1909) pentru orchestră mare, în *Gargantua* (1909), pentru orchestră, în opera *Oedip und die Sphinx* (Oedip și Sfînxul, 1908–1914), după un libret de Hugo von Hofmannsthal, în opera *Les Cycles du Nord* (Ciclurile nordului, 1912), unele dintre ele prezentate în concerte publice (*Rapsodia romană*, la Paris, în 1908 și *Bourgogne*, la Berlin în 1910), toate distruse și pierdute definitiv, într-un incendiu, la Berlin, unde a locuit între 1909 și 1914.

¹⁸¹ Unele lucrări ale lui Varèse au titluri tehnologice: *Hyperprism*, *Intégrales*, *Ionisation*, *Density 21.5*. Altele denumiri simbolice și din științele naturii: *Ameriques*, *Ecuatorial*, *Octandre*, *Arcana*, *Déserts*.

De fapt, nici despre lucrările realizate în perioada următoare, la Paris (între 1914 și 1915) și în S.U.A. apoi (până în 1922), nu se știe nimic, compozitorul încetinind ritmul creației, astfel că nu ne este cunoscut decât un singur titlu: *Dans du Robinet froid* (1917). Din aceste perioade s-au păstrat doar trei lucrări *Un grand sommeil noir* (1906), pentru voce și pian pe versuri de Paul Verlaine, *Ofrandes* (1921), pentru soprană și orchestră de cameră pe versuri de Vincente Huidoboro și José Juan Tablada și *Ameriques* (începută în 1918 și terminată în 1924), pentru orchestră mare, scrisă în stilul lui R. Strauss, la care adaugă și o sirenă.

Cele mai multe și originale lucrări, Varèse le-a creat însă aproximativ între anii 1922–1935, prima fiind *Hyperprism* (1922) pentru orchestră mică și percuție, o piesă simfonică de patru minute, în care compozitorul își face intrarea într-o nouă lume muzicală, cea a ritmului preponderent, pentru că rolul principal în discursul muzical, aici, revine percuției și nu celorlalte instrumente de suflat (flaut, clarinet, 3 corni, 2 trompete, 2 tromboane – numai suflători!), vocile lor, intervențiile lor, fiind coloristice și alcătuite din câteva „întrări” ce se constituie ca niște pedale ritmice, de mare efect în dramaturgia muzicală. În schimb, numărul instrumentelor de percuție este amplificat la 16, între ele introducând pentru prima dată o sirenă. De remarcă varietatea alcătuirii și schimbării măsurilor mai ales în episodul central al lucrării.

În schimb, în următoarea lucrare, în *Octandre* (1923), Varèse nu folosește nici un instrument de percuție, ci opt instrumente: șapte de suflat (flautul – alternând cu piccolo – clarinetul în si bemol – alternând cu clarinetul în mi bemol, oboiul, fagotul, cornul, trompeta și trombonul tenor) și contabasul cu patru coarde, a patra fiind acordată în do (scordatură), realizând o lucrare alcătuită din trei mișcări (*Assez lent*, *Très vif et nerveux*, *Grave*), despărțite prin lungi coroane ce permit asigurarea discursului muzical neîntrerupt, conform indicațiilor compozitorului. Ca și prima, lucrarea este destul de săracă în melodii, cu excepția începutului primei părți.



În rest, note ținute determinând o construcție sonoră densă în alcătuiri contrapunctice, ansamblată din pedale ritmico-melodice suprapuse după principiul etajării și al mobilității maselor sonore. Cu toate acestea, *Octandre* este una dintre cele mai melodioase dintre lucrările ce s-au păstrat de la Varèse, compozitorul dovedindu-se a fi, „un muzician care este un prestigios jongleur calculând în cele mai mici detalii efectul de ansamblu pe care vrea să-l atingă”¹⁸².

În următoarea creație, *Integrales* (1924), Varèse revine la mica orchestra alcătuită din 11 suflători și percuție, realizând o „monopartită” alcătuită din mai multe secțiuni (*Andantino*, *Moderato*, *Allegro*, *Subito lento*, *Presto* etc.), cu o durată de 12 minute, de o mare varietate ritmică, dată de schimbarea curentă a măsurilor și de numărul mare de instrumente de percuție pentru a căror manevrare solicită patru executanți. Mare varietate ritmică numai, pentru că, în plan melodic, lucrarea evidențiază prezența monotematismului, tema expusă inițial de clarinet (un motiv semnal ce insistă pe sunetul *si bemol* și se constituie ca un leitmotiv) repetându-se obsedant într-o mare varietate a expunerilor, fiind preluată de celelalte instrumente, potențată polifonic prin supraetajare, răspunzându-și unul altuia ca sirenele unor vapoare. Și cu toate că titlul lucrării este luat din lumea științei, *Integrales* nu este o lucrare excentrică, ci o partitură modernă realizată cu maximum de exigență, concentrare intelectuală, știință muzicală și inspirație, în care efectele instrumentale sunt de un interes irezistibil.

Octandre, *Hyperprism* și *Integrales* reprezintă manifestări ale unei libertăți totale, pe care compozitorul și-a permis-o în aplicarea regulilor de compoziție și orchestrație, determinând reacția ostilă și inaudiența lor la publicul american, prezentarea lor în concerte publice ducând la izbucnirea unor veritabile scandaluri.

De aceea, în următoarea lucrare, *Arcana* (1925–1927), pentru orchestră mare, Varèse abordează un stil mai tradițional realizând un fel de simfonie scisă în maniera *Americilor*, după care, decepționat, revine la Paris (1928) pentru o perioadă de cinci ani, în care își prezintă *Integrales*, *Octandre* și *Arcana* (primite cu entuziasm și dezaprobare) și creează o nouă lucrare pe care o intitulează *Ionisation* (1931); o lucrare scrisă numai pentru percuție concentrând 36 de instrumente, printre ele aflându-se 6 clopote acordate, un Glockenspiel, un pian și două sirene, pianul fiind tratat ca instrument de percuție și culoare, într-un mod cu totul original, încredințându-i-se acorduri cromatice de 32 de sunete, urmând ca acestea să fie atacate conform indicațiilor compozitorului, cu antebrațul,

¹⁸² Paul Le Flem în: J. Roy, *op. cit.*, pag. 128.



prefigurând clusterul, cele trei instrumente acordate intervenind doar în final, pe parcursul ultimelor 17 măsuri. Dedicată dirijorului Nicolas Slominski, *Ionisations*, cu o durată de 6 ½ minute, este alcătuită din două secțiuni cuprinzând fiecare câte șase episoade, încadrate între o introducere și o concluzie, lucrarea fiind „de o extraordinară complexitate care crește progresiv și se termină într-un sentiment de grandoare inexorabilă care literalmente îți taie răsuflarea”¹⁸³.

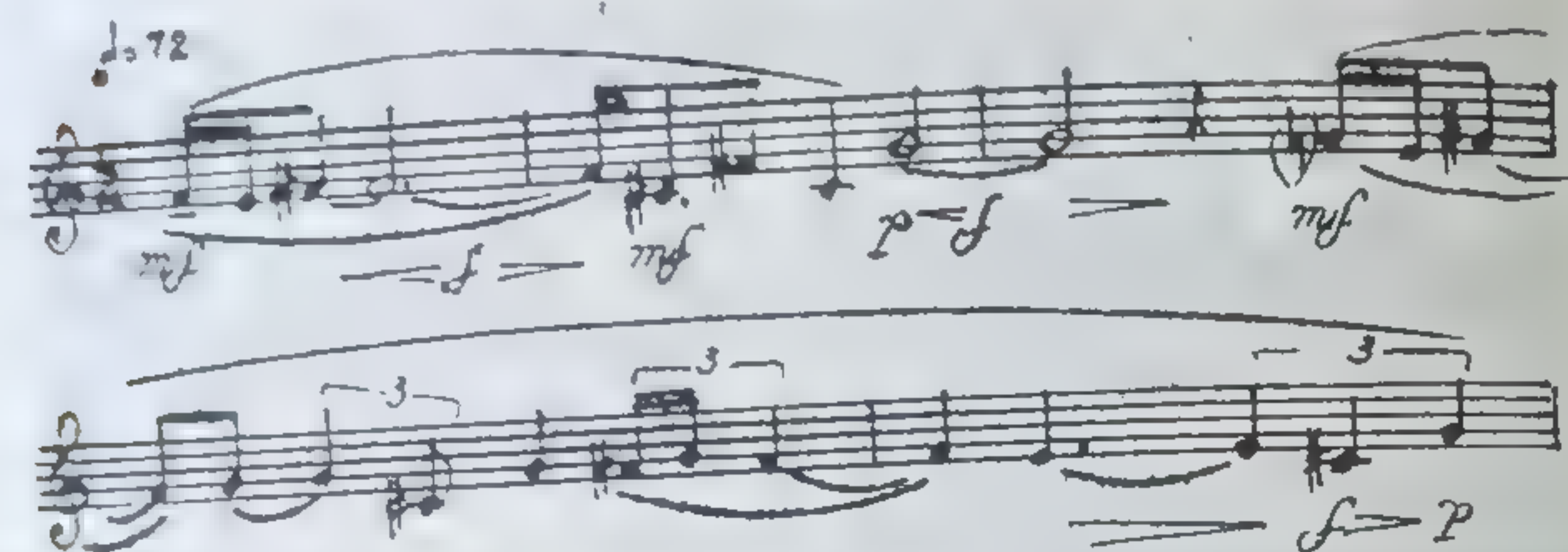
Vizând sugerarea spațiului prin intermediul sunetelor, reîntors la New-York (1933), Varèse compune *Ecuatorialul* (1933–34), pentru cor de bărbați (bași), la unison (în prima versiune era pentru bas solo), 4 trompete, 4 tromboane, pian, orgă, 2 unde Martenot (în prima versiune 2 Thérémine¹⁸⁴) și 14 instrumente de percuție manevrate de 6 executanți, o cantată pe texte extrase din *The Popul Vuh* de Maya Quiché, redând invocația unui trib din perioada pre-columbiană, textul tradus în limba spaniolă fiind cântat și recitat, ritmat. Deci, o incantație tratată în stilul lui Varèse, compozitorul realizând o partitură măreață, cu o muzică de cea mai nouă factură, cu sunete semnal și pedale, într-o țesătură polifonică măestrită, cu multe elemente melodice într-o expunere gradat-crescătoare, juxtapunând obiecte sonore de forme diferite ce trec de la un instrument la altul pe același sunet, atacuri complexe ale unor instrumente asociate, clustere compacte în registrul grav alternând cu „blocuri sonore divers colorate” etc.

Dar în ciuda ineditului pe care îl aduc, lucrările lui Varèse rămân neînțelese, compozitorul intrând în 1935, într-o mare criză intelectuală, fiind în pragul sinuciderii, criză care a durat până în 1948. În toată această perioadă, Varèse dă la iveală doar două lucrări: *Density 21,5* și *Etude pour Espace*.

¹⁸³ J. Roy, *op. cit.*, pag. 136.

¹⁸⁴ Instrument electronic construit în 1934 de Léon Thérémin după indicațiile lui Varèse. Neîfiind solicitat instrumentul a fost abandonat, iar Varèse l-a înlocuit cu Onde Martenot.

Density 21,5 a fost scrisă la cererea lui Georges Barrère pentru inaugurarea flautului sau de platină, (21,5 fiind densitatea platină). Revăzută în 1945, *Density 21,5* este expresia unui melodism modal de o frumusețe obsedantă și originală,



desfășurat în segmente ce se repetă de fiecare dată variat și potențat, într-o partitură de 61 de măsuri, desfășurată într-o mișcare calmă ($\bullet = 72$), cu numeroase nuanțe cuprinse între două praguri limită *p* și *fff*, preocuparea pentru expresie și cantabilitate fiind evidentă.

Étude pour Espace (1947), pentru cor, 2 pianе și percuție (6 executanți), pe texte în diferite limbi, orânduite de compozitor, prezentat în primă audiere la New-York, la 20 aprilie 1947, sub conducerea compozitorului, a rămas inedit.

Inedit dar nu fără urmări, pentru că următoarea lucrare de răsunet, *Déserts* (1949-54), se vrea a fi o muzică spațială, scrisă pentru orchestră de instrumente de suflat (2 flaute, 2 clarinete, 2 corni, 3 trompete, 3 tromboane și 2 tube), pian, percuție (manevrată de cinci executanți) și trei interpolări de „sunete organizate”¹⁸⁵ pe bandă de magnetofon, transmise în sală pe două canale, în sistem stereofonic. Intenția de a reda prin muzică spațialitatea l-a condus pe Varèse la crearea a două tipuri de structuri: unele statice și altele dinamice, în partida instrumentelor de suflat și pian realizând nu o polifonie propriu-zisă, ci mai mult o superpoziție de nivele sonore, în care se suprapun fragmente relativ melodice, determinând structuri colajice ce evoluează de la static la mișcare și invers, într-o mare oscilație și varietate de nuanțe și formule ritmice, într-o orchestrație mixtă, cu îngustări ale spațiului sonor până la un sunet și tăcere, constituite ca puncte culminante expresive și invers, cu largiri ale spațiului sonor de la un sunet la conglomerat, cu reduceri la tăcere ale celor două grupe de instrumente și amplificări, lucrarea încheindu-se cu niște formule ecou în nuanțe foarte scăzute.

¹⁸⁵ Neacceptând termenul de „muzică concretă”. Varèse formulează denumirea de „sunete organizate”, pe care o folosește în referirile sale. Cele trei interpolări au fost realizate la Paris, în Studioul Grupului de cercetări de muzică concretă al Radiodifuziunii franceze condus de Pierre Schaeffer și cuprind zgomote din uzine, o secvență de percuție, amestec de sunete brute și sunete instrumentale.

Reține atenția, în mod deosebit, prezența celor trei momente de „sunete organizate”, redată pe două piste în sistem stereofonic prin intermediul magnetofonului prezent în orchestră, determinând structura lucrării: patru secțiuni orchestrale, între care se interpun cele trei interpolări, Varèse realizând astfel primul sinteza dintre muzica abstractă (de tip tradițional) și cea concretă (a zgomotelor preluate și prelucrate pe bandă magnetică).

Este ceea ce prin 1960 s-a numit „muzica totală”, Varèse afirmând astfel, ceea ce Boulez a definit drept „realitatea sonoră contemporană”¹⁸⁶. După el, numeroși au fost cei care au compus pentru instrumente și bandă de magnetofon, într-o mare varietate de alcătuire și interpretări.

„Gustul plăcut” al sunetelor organizate pe bandă de magnetofon l-a condus pe Varèse la crearea unor partituri de sine stătătoare, *Good Friday Procession in Vargas* (1956) pentru secvența cinematografică *Around and About Joan Miró* de Thomas Bouchards și impresionantul *Poème électronique* (1957-58), o muzică exclusiv electroacustică, cu sunete organizate pe trei benzi de magnetofon, distribuită prin 425 difuzoare trecute prin 20 amplificatoare, o lucrare realizată la solicitarea celebrului arhitect Le Corbusier, pentru Pavilionul Philips, la Expoziția de la Bruxelles (1958).

Realizat la Eindhoven în Olanda, *Poemul electronic* de Varèse a fost prezentat în perioada mai-octombrie 1958 în Pavilionul Philips – o construcție în forma unei „școici” gigantice, în interiorul căreia erau înfățișate imagini, sunete, lumini și culori, prezentând publicului, în rezumat, istoria dramatică a speciei umane, drumul parcurs de aceasta din preistorie până în contemporaneitate; aceasta fiind una dintre cele mai extraordinare (și discutate) realizări ale Expoziției, Bruxelles, 1958.

Cele două lucrări care au urmat *poemului electronic*, *Nocturnal I* (1960-61) pentru soprană, cor sau voce de bas și orchestră și *Nuit* (*Nocturnal II*, 1961, rămasă neterminată) pentru soprană și orchestră de cameră, ambele pe versuri de Anais Nin, încheie creația lui Varèse, o operă de esență, rezultată din efortul suprem al compozitorului de a compune muzică nouă, contemporană, concordantă cu progresul științei și tehnicii, cu „noua sensibilitate și percepție auditivă a oamenilor”.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

„Nu-ți pierde niciodată claritatea franceză”, l-a sfătuit în 1907 Romain Rolland, și Varèse i-a urmat sfatul, creind o muzică de factură modală, bazată pe melodie, o melodie insolită, construită din segmente și arcuri neregulate

¹⁸⁶ Jean Roy, *op. cit.*, pag. 137.

într-o continuă acumulare de forțe, potențată prin orchestrație și variere ritmică, însoțită de alte melodii ce determină o polifonie activă și o armonie a acordurilor complexe numite și „blocuri sonore divers colorate... uneori atât de compacte încât devin inanalizabile de conștiința noastră auditivă”¹⁸⁷.

Fenomenul de masă sonoră compactă determină la Varèse utilizarea texturilor în care detaliul dispare integrat în ansamblul obiectelor sonore programate într-un spațiu-timp, dens.

Densitatea sonoră îl determină pe Varèse să utilizeze frecvent și clusterul, la pian acesta cuprinzând întinderi mari ale claviaturii, fiind executate uneori cu antebrațul. Îi sunt caracteristice verticalizarea și spațializarea discursului muzical, varietatea formelor, organizarea atematică, modulația registrelor și fenomenul klangfarbenmelodie, toate registrate cu o mare măiestrie.

În sfârșit, dar nu în ultimul rând, să observăm ritmul care – devenit la Varèse componentă principală a creației sale – primește funcții și sensuri nemaiîntâlnite în arta muzicală profesionistă, ajungând la o maximă flexibilitate. Emanciparea acestuia, în urma sugestiilor exotice, în special africane, determină la Varèse îmbogățirea masivă a instrumentariului percuționist prin cuprinderea unui mare număr de instrumente de percuție tradiționale și netradiționale și prin sporirea funcției acestora în compoziția muzicală, contrabalansând în importanță cu celelalte instrumente din orchestră, în unele lucrări fiind preponderente, ajungând ca în *Ionisations* să le folosească în exclusivitate.

Șocantă prin noutate, concepție și realizări, muzica lui Varèse a fost etichetată de unii drept „experimentală”; pentru că așa pare. Dar nu este adevărat, Varèse nu transpune în partitură, experiențe, ci rezultatele majore, valabile, ale experiențelor sale, determinând nu surrogate, ci „lucrări finite, opere în sensul cel mai înalt și tradițional al cuvântului”¹⁸⁸.

PIERRE BOULEZ

(1925–)

De la început se impune o observație: nici unul dintre muzicienii francezi amintiți ai acestei perioade, nu s-a entuziasmat de descoperirile lui Schönberg. Nici chiar Milhaud, Poulenc sau Jolivet, care au venit în contact direct

¹⁸⁷ Ștefan Niculescu, *op. cit.*, pag. 238.

¹⁸⁸ Ștefan Niculescu, *op. cit.*, pag. 239.

cu inventatorul dodecafonismului. Ceea ce s-ar putea, totuși, spune că au „împrumutat” de la Schönberg, este gândirea liberă, multiplană, liniară, a muzicii, evidențiată la Honegger, Milhaud, Jolivet, Messiaen și Varèse. Doar atât, pentru că de metoda de compoziție cu douăsprezece sunete nu s-a atins nici unul dintre ei, fiecare mergând pe drumul său propriu, francez.

Nici după 1945 când dodecafonismul a cunoscut un puternic reviriment, fiind adoptat pe toate meridianele Terrei, considerat la acea dată ca cea mai modernă concepție de dezvoltare și de înnoire în compoziția muzicală. Și totuși, lui Messiaen nu i-a fost străin procedeul serializării, numai că, el nu îl aplică la înălțimi sonore, ci la „valori și intensități”, în cercetările sale asupra ritmului ajungând la rezultate spectaculare, reușind „raționalizarea caracterului irațional al ritmului real”¹⁸⁹.

Ce mai lipsea, acum? Joncțiunea dintre cele două dimensiuni serializate: cea a sunetelor și cea a ritmurilor, pe care a săvârșit-o într-un moment de emulație puternică Pierre Boulez¹⁹⁰, elev al lui Messiaen, dar și al lui René Leibowitz, propagatorul dodecafonismului în Franța. Pierre Boulez, care cu pregătirea sa științifică și matematică tentează realizarea unei muzici perfect calculate în care să fie serializați toți parametrii muzicali: înălțimi, durate, nuanțe, atacuri, pauze, timbruri etc., punând sub semnul întrebării existența, sau non existența expresivității și a emoționalității în muzică. Dar, Boulez, ispitit o vreme de mirajul cifrelor, nu este sclavul lor, pentru el noile tehnici de compoziție proaspăt descoperite sunt mijloace de realizare a unor lucrări esențial expresive, căci trecând peste procedeul serializării pluridimensionale, Boulez a devenit un creator autentic, de substanță, de problemă majoră, ajungând să fie cotate drept unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai noului val al muzicii de după 1950.

¹⁸⁹ Jaques Chailley, *40.000 de ani de muzică*. Editura muzicală, București, 1967, pag. 145.

¹⁹⁰ Pierre Boulez s-a născut la 26 martie 1925, la Montbrison, fiind fiul Marcellei și al lui Leon Boulez, de profesie inginer metalurgist. În 1932, Pierre începe să studieze pianul în paralel cu matematicile, pe care le aprofundează din 1941, la Lyon. În 1943, intră la Conservatorul Național din Paris unde studiază cu O. Messiaen și René Leibowitz. Recomandat de A. Honegger, Pierre Boulez este numit director muzical al trupei de teatru Renaud - J. L. Baraults, cu care călătorește prin Europa (1947) și America (1950, 1954, 1956) dirijând pentru prima dată orchestra din Caracas (1956). În 1954, la Paris, fondează Concertele Domaine Musical. În 1959, Boulez părăsește Parisul, ținând cursuri de compoziție la Basel (1960-62) și își începe cariera de dirijor, apărând la pupitrele filarmonicii din Los Angeles, BBC Symphony Orch. Cleveland, New-York și altele pentru a se stabili. În 1976, la pupitrul Orchestrei simfonice din Paris. Ales președinte al Sindicatului muzicienilor din Paris (1964), Boulez conduce secția I.R.C.A.M. a centrului cultural G. Pompidou și participă activ la festivalurile internaționale de muzică contemporană în calitate de compozitor și dirijor.

CREAȚIA

Fără a fi amplă, creația lui Boulez se circumscrie în aria pluristilistică muzicală de la mijlocul secolului nostru, dominată de neo-serialismul dodecafonic post webernian și de tendințele tot mai accentuate de complicare a gramaticilor compoziționale, de atomizare stilistică și de pulverizare centrifugă a expresiei spre periferie, devenind inutilă și irațională.

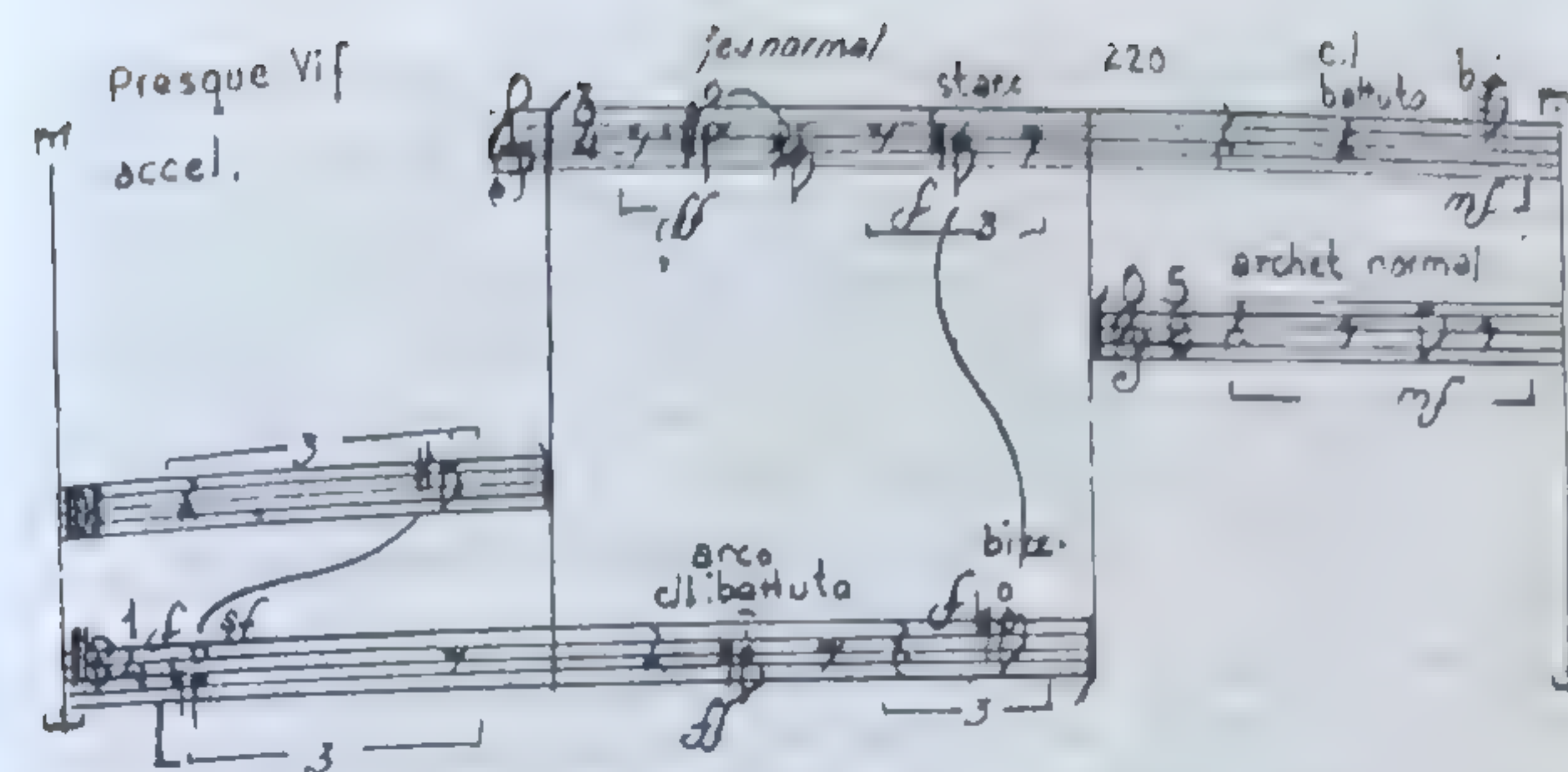
Lui Boulez îi este străin tonalismul, căci trecând peste cele 12 *Notations* (1945) pentru pian și peste cele *Trois Psalmodies* (1945) pentru pian, acestea fiind rămase inedite, el a debutat în compoziție direct cu lucrări serial dodecafonice și acestea au fost: *Sonatina pentru flaut și pian*, o arhitectură monopartită realizată din structuri dodecafonice cu tendințe spre atematism, *Sonata pentru pian nr. 1*, alcătuită din două părți (*Lent* și *Assez large: Rapide*) și *Visage nupțial*, toate trei compuse în 1946, într-o scriitură serial-dodecafonică severă, dar într-o manieră personală, cu numeroase contraste de nuanțe, cu străluciri, cu accente și violențe în intensitate, fără însă a forța prea mult, lăsând să transpară și scilipiri ale unui lirism potențial. Acest lirism apare mai accentuat în *Visage nupțial* (Chip nupțial), o suită de cinci poeme reunite sub forma unei cantate pentru soprană, altistă, cor și orchestră, pe texte de René Char¹⁹¹, o lucrare apreciată de A. Goléa drept „o operă de lavă și de delir, de senzualitate și de suprem lirism”¹⁹², o creație în care Boulez realizează o interesantă tălmăcire modernă a versurilor alese.

O nouă fază în evoluția stilistică a lui Boulez este marcată de *Sonata pentru pian nr. 2*, de *Livre pour quatuor* și de *Soleil des eaux*, toate trei scrise în același an, 1948, apariție simetrică cu cea din 1946, toate realizări de mare complexitate și de un rafinament extrem. Astfel, în *Sonata nr. 2 pentru pian*, serial dodecafonic se transformă într-o concepție, vizând nu numai sunetele, ci și raporturile dintre sunete. Ceea ce atrage atenția în această sonată este organizarea ritmică riguroasă realizată în maniera lui Messiaen, cu teme ritmice, cu ritmuri non- și retrogradabile, cu canoane ritmice, cu augmentări și diminuări ale valorilor, în care abolirea pulsației regulate determină apariția unui „timp muzical” nou, caracterizat prin discontinuitate și imprevizibilitate.

Această discontinuitate și imprevizibilitate este accentuată în *Livre pour quatuor* (Carte pentru cvartet, 1948), o impunătoare suită pentru cvartet de coarde, alcătuită din șase părți grupate în două mari secțiuni: *I a Variation* și *I b Mouvement*, în care Boulez caută complexitatea scriiturii cvartetistice, reușind-o într-un stil atât de bogat și de personal.

¹⁹¹ Există două variante: prima, din 1947, pentru soprană, altistă, 2 Ondes Martenot, pian și percuție, și a doua, din 1952, pentru soprană, altistă, cor de femei și orchestră mare.

¹⁹² Jean Vary, *Musique Française*, pag. 462.



Cartea pentru cvartet este prima dintre lucrările în care Boulez se exprimă în toată libertatea și sensibilitatea sa.

Le Soleil des Eaux (Soarele apelor, 1948) este cea de a doua cantată a lui Boulez¹⁹³, în care transpune pe muzică alte două poeme ale lui René Char. Scrisă pentru soprană, tenor, bas, cor și orchestră, lucrarea se înscrie pe linia „colorismului integralizant”¹⁹⁴ de nuanță neoimpresionistă. Boulez creind o muzică de atmosferă de un purism sonor comparabil cu cel webernian din ultimul său opus. De fapt, acesta este ultimul pas înaintea adaptării serialismului pluridimensional, pe care îl abordează în lucrarea următoare, *Polyphonie X* (1951), pentru 17 instrumente soliste, compoziție de o rigurozitate exemplară în planul nonrepetabilității, al respectării normelor impuse de cerințele serializării tuturor parametrilor. Un singur element îi scapă însă din vedere lui Boulez, anume, expresivitatea și emoționalitatea. Muzica din această lucrare fiind aridă, înfricoșătoare ca solul lunar, pe care îl privești din curiozitate și interes, dar care nu îți aparține și nici nu ți-l dorești aproape.

Aceeași parametri de construcție stau și la baza compoziției intitulată *Structures, premier livre* (1952) și *deuxieme livre* (1961), pentru două pianе, în care Boulez pornește de la primele douăsprezece note ale modului de valori și intensități ale lui Messiaen¹⁹⁵ pe care îl întrebuințează ca serie fundamentală a înălțimilor structurilor, căruia îi corepunde o serie de douăsprezece durate, douăsprezece intensități și zece moduri de atac, după modelul modului de valori și intensități al profesorului său. Și ce a obținut?

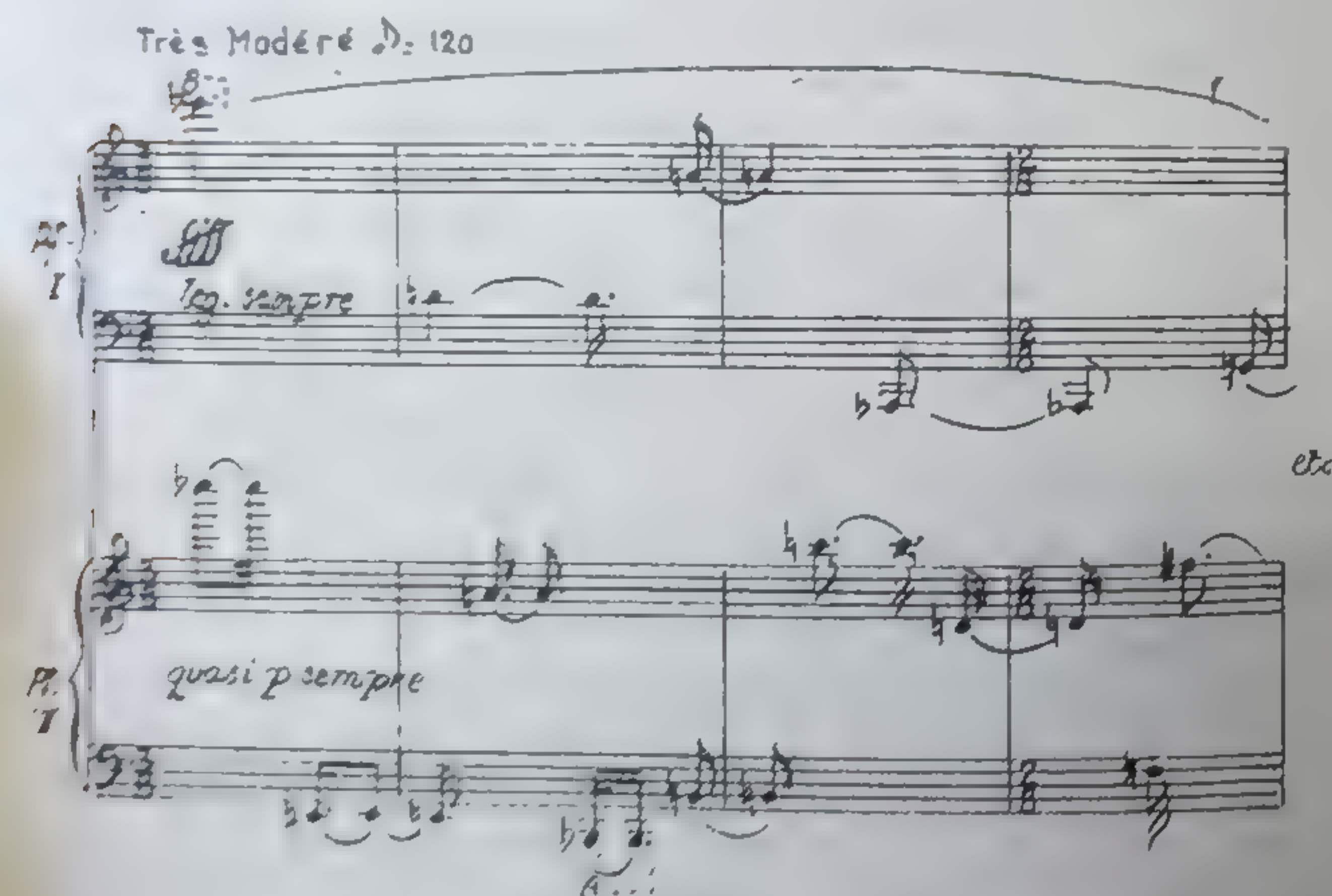
¹⁹³ Inițial lucrarea a fost scrisă ca o modernă muzică de scenă – o pledoarie ecologică – vizând combaterea poluării apelor râului Sorgue din Provença.

¹⁹⁴ W. Berger, *Muzica simfonică*, vol. V, pag. 121.

¹⁹⁵ Vezi volumul nostru, pag. 112.

O pulverizare sonoră, lipsită de configurație clară, concretul sonor determinând mai întâi obiecte sonore apoi constelații, rezultând în prima carte o lucrare tripartită (I a, I b, I c), cele trei părți fiind alcătuite primele două din câte zece structuri și a treia din trei structuri delimitate prin coroane plasate pe barele de măsură finale și prin schimbări de tempo, cea mai densă în sonorități și mulțimi de evenimente fiind partea a doua (I b). Tot așa procedează și în cartea a doua, alcătuită bipartit (II a și II b), o lucrare care apare după aproape zece ani, dar care din punct de vedere stilistic, este identică cu prima.

Despre un tematism anume nu se poate vorbi; partitura punctualistă se înfățișează ca o ploaie de sunete distribuite pe claviaturile pianelor, fiind încadrate în măsuri, în alcătuirii variate de 2/8, 3/8, 5/8, 3/16, 5/16, 7/16, 5/32, 6/32, 7/32, 7/32, 8/38, 4/4, 2/4 etc., ce se schimbă foarte des, cu dese schimbări și de nuanțe cuprinse între pppp și ffff,

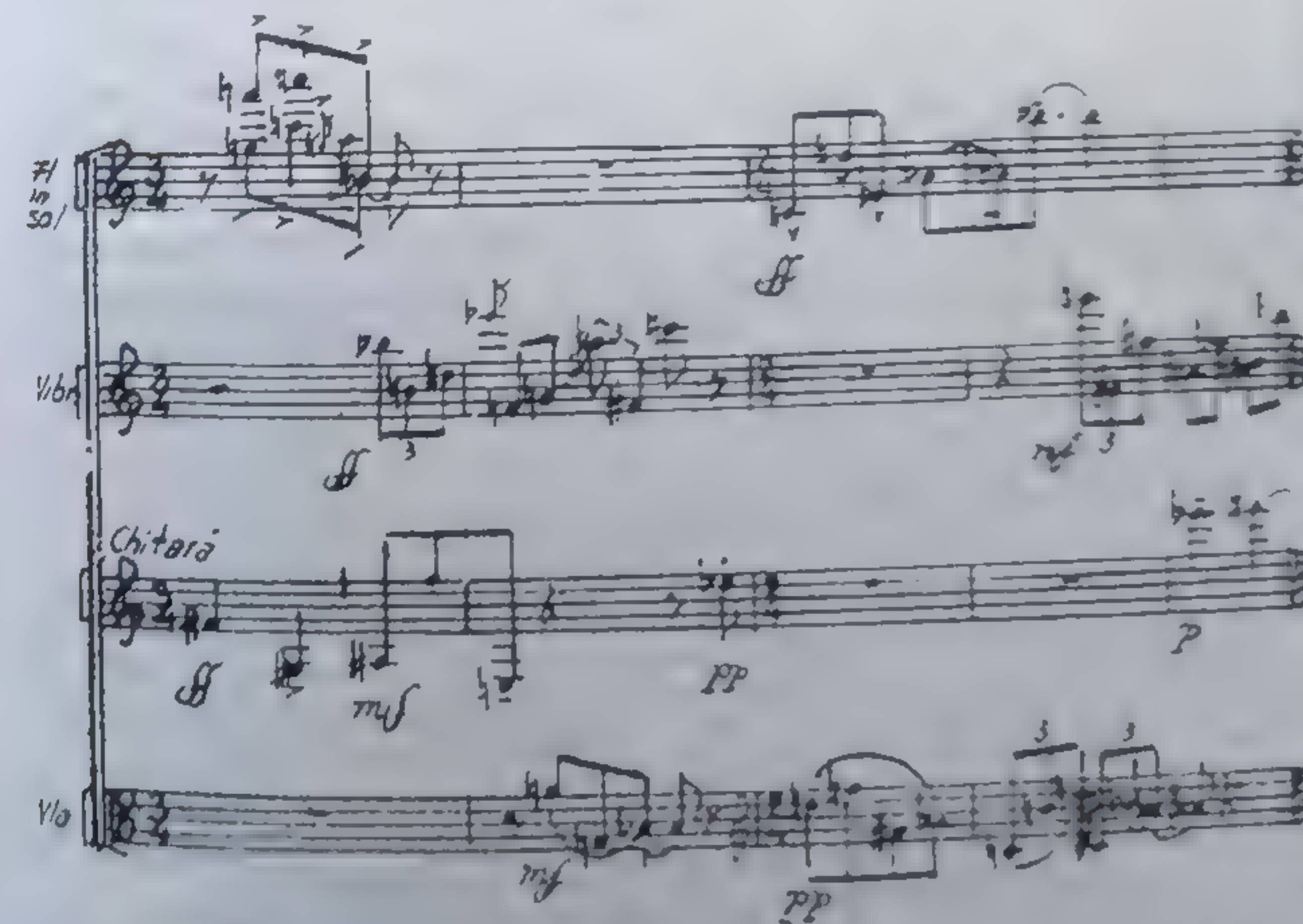


sunete ce se află în raport dialectic unul cu altul doar în cadrul seriilor care le cuprind și în care se intercondiționează; despre o expresie anume nu poate fi vorba, muzica fiind aridă și solitară. Astfel că „Structurile lui Boulez, ca și Cartea pentru cvartet și mai ales acel infern al serialismului totalitar care este *Polyphonie X* – după cum notează Antoine Goléa – vor rămâne în istoria muzicii, mai ales ca mărturiile unei libertăți tehnice și spirituale, care întemniță

în chip iremediabil și ucidea prin asfixie misiunea expresă care este rațiunea însăși de a fi a muzicii de când ea există”¹⁹⁶.

Astfel vorbește Goléa și despre *Le Marteau sans maître* (Ciocanul fără stăpân, 1965), lucrare considerată a fi cea de a treia cantată a lui Boulez, în care folosind trei poeme ale aceluiași René Char, compozitorul realizează o suită de nouă momente muzicale (I avant «l'artisanat furieux» – *Rapide*; II commentaire I de «bourreau de solitude» – *Lent*; III «l'artisanat furieux» – *Modere sans rigueur*; IV commentaire II de «bourreaux de solitude» – *Assez rapide*; V «bel édifice et les pressentiments» version première – *Assez vif*; VI «bourreaux de solitude» – *Assez lent*; VII après «l'artisanat furieux» – *Rapide*; VIII commentaire III de «bourreaux de solitude» – *Assez lent*; IX «a bel édifice et les presentiments» double – *Tempo libre de récit*). În care I, II, IV, VII și VIII sunt numai instrumentale iar III, V, VI și IX sunt vocal-instrumentale, în diverse combinații ale celor șase instrumente soliste (flaut în sol, vibrafon, xilorimba, percuție chitară și violă) care acompaniază vocea (o altistă), o lucrare în care se urmărește obținerea ineditului culorilor timbrale prin aluzii la impresionismul lui Debussy, de sorginte exotică, printr-o tehnică combinatorică originală, accentuând ordinea și rigoarea sonoră, care este împinsă până la ultimele consecințe, rezultând un fel de sinteză între stilul impresionist debussian și cel serialist webernian.

Rapide ♩ = 208



¹⁹⁶ A. Goléa, *Aventura muzicii în secolul XX*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1965, pag. 101

Ce spunea Goléa despre lucrare? Că împreună cu *Soarele apelor* și *Chipul nupțial*, *Ciocanul fără stăpân* se înscrie „printre acele pagini aparținând muzicii care de la Roland de Lassus până la Dallapiccola trecând pe la Bach, Beethoven, Wagner, Schönberg și Debussy n-a încetat și nu încetează să îngăduie omului să se libereze spre acele regiuni unde muzica transformă în concert serafic vermuiala de monștri”¹⁹⁷.

Mult mai accentuată, această sinteză apare în cele două *Improvisations sur Mallarmé* (1957), pentru soprană și nouă instrumentiști, cuprinse mai târziu în *Pli selon pli* „*Portret de Mallarmé*” (Cută după cută „*Portretul lui Mallarmé*”, 1957–1960), un ciclu vocal-instrumental alcătuit din cinci părți (*Don; Improvisation I – Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui; Improvisation II. – Une dantelle s'abolit; Improvisation III. A la nue accablante tu; Tombeau*), în care Boulez, pe lângă colorismul neoimpresionist și puntualismul serialist, cedează emoții și afișează sensibilitatea-i lirică, aducând prin lucrarea sa un omagiu nu numai lui Mallarmé, ci și lui Debussy, pe care i-a admirat dintotdeauna. Din punct de vedere tehnic, să observăm prezența celor patru executanți percuționiști și să remarcăm faptul că *Improvisation III. A la nue accablante tu* este alcătuită din mai multe variante, alegera lor fiind lăsată la dispoziția interpretului.

O asemenea „indeterminare”¹⁹⁸, Boulez a realizat, de fapt, mai întâi în *Sonata pentru pian nr. 3* (1957), în care se urmărește fluiditatea vocabularului și a formei, o lucrare alcătuită din cinci părți (*Antiphonie, Trope, Constellation / Constellation-Miroir, Strophe* și *Séquence*), o lucrare situată la limitele dintre rigoarea construcției seriale prin controlarea tuturor parametrilor compoziționali și hazardul oferit de libertatea de opțiune a interpretului pentru una sau alta dintre variantele pe care le oferă intersanjabilitatea formantilor care alcătuiesc lucrarea și fiecare parte a lucrării. Iată, de pildă, partea a doua, *Trope*¹⁹⁹, alcătuită din cinci formanți, a căror ordine este dată de procedeele permutațiilor matematice, astfel:

¹⁹⁷ Antoine Goléa, *op. cit.*, pag. 101.

¹⁹⁸ Ideea indeterminării în muzică a fost dezvoltată de Boulez într-un articol intitulat *Alea* (1958) publicat în *Nouvelle Revue Française*, inaugurând astfel aleatorismul dirijat sau controlat (*Alea* = zar, desenând o acțiune întâmplătoare, hazardul). La acest nivel compozitorul își definește partitura lăsând interpretului libertatea modului de ordonare a structurilor finite, în timpul execuției putând să înceapă, să continue și să termine cu oricare dintre microstructurile definite astfel de autor. Într-o a doua fază, indeterminarea poate să fie generală, compozitorul indicând în partitură doar timpul în care interpretul (sau interpreții) improvizează liber sau pe o schemă dată, desfășurările ducând la configurații și concretizări surprinzătoare, care uneori depășesc așteptările. Acesta este aleatorismul liber, necontrolat.

¹⁹⁹ Până în prezent (1989) au fost publicate doar două părți ale sonatei: *Trope* și *Constellation-Miroir*. În timp ce *Antiphonie* încă din 1961 a fost retrasă din tipografie. Vezi și Theo-Hirschbrunner, Boulez, Laaber Verlag, Regensburg, 1985, pag. 99.

- 1 *Texte – Paranthèse – Commentaire – Glose – [Commentaire]* sau *Texte – Paranthèse – [Commentaire] – Glose – Commentaire*
- 2 *Paranthèse – Commentaire – Glose – [Commentaire] – Texte* sau *Paranthèse – [Commentaire] – Glose – [Commentaire] – Texte*
- 3 *Commentaire – Glose – [Commentaire] – Texte – Paranthèse*
- 4 *Glose – Commentaire – Texte – Paranthèse – [Commentaire]* sau *Glose – [Commentaire] – Texte – Paranthèse – Commentaire*
- 5 *Commentaire – Texte – Paranthèse – [Commentaire] – Glose*, la sfârșitul fiecărui format compozitorul oferind indicația: „*Pour suivre: enchaîner sans interruption*”²⁰⁰.

Elementele unei atitudini nonconformiste și tendința spațializării sonore l-au condus pe Boulez la realizarea lucrării următoare, *Doubles* (1957), pentru orchestră, în care experimentează posibilitatea extensiei sonore în spațiu prin continue acumulări și dispersări, cu sensuri, deschideri și tendințe de desființare a granițelor dintre perceptibil și imperceptibil, în universul existențelor muzicale.

Acesta a fost primul pas, pentru că următorul a fost realizat în *Poésie pour pouvoir* (Poezie pentru a putea, 1958) o lucrare serială de anvergură, pentru recitator, trei orchestre plasate distinct și dirijate de doi dirijori și benzi de magnetofon, pe un text de Henri Michaux, în care Boulez accentuează spațializarea, experimentând, după modelul lui Varèse, realizarea unei sinteze date de reunirea sonorităților orchestrale cu cele electronice și cu fonemele limbii vorbite, punând în acțiune un triplu efectiv instrumental, o voce recitată, opt piste magnetice și optzeci și patru de difuzoare, masele sonore alcătuite din obiecte distincte fiind proiectate și deplasate în spațiu conform tehnicii stereofonice, fie distinct individualizate timbral, fie asamblate, interpătrunzându-se, pierzându-și astfel identitatea inițială, într-un proces continuu de redimensionări și redeveniri.

În perioada următoare, Boulez se consacră dirijatului²⁰¹, astfel că acum opusurile sale apar mai rar, la intervale mai mari de timp. Astfel, în 1963 compune *Figures-Doubles-Prismes*, pentru orchestră, o lucrare punctualistă, cu numeroase momente de aleatorism; în 1965 *Éclat* pentru 15 instrumente (pian, celestă, harpă, Glockenspiel, vibrafon, mandolină, chitară, Cymbalum, clopote (tuburi), flaut în sol, corn englez, trompetă, trombon, violă și violoncel), într-o scriitură serială politimbrală, de asemeni cu momente de aleatorism (care devine apoi *Éclat/Multiples*), ambele fiind definitive în 1966, lucrări

²⁰⁰ Pentru a continua: a lega fără întrerupere.

²⁰¹ Boulez a început să dirijeze la Caracas (1956) continuând apoi, la Los Angeles (1963), la Cleveland (1967), la Londra și New-York (1971), Paris și Bayreuth (1976), Baden-Baden (1985) ș.a.

care nu mai aduc nimic nou la nivelul semnificațiilor contemporane. De fapt, pe plan internațional, în această perioadă se simte o oboseală generală, în goana după nou și originalitate observându-se o standardizare a mijloacelor de expresie și de diminuare a elementelor punctualiste și aleatorice, finalul în *Éclat* fiind realizat în cel mai tradițional stil muzical.

Domains (1969) pentru clarinet și 21 instrumente (4 tromboane – 2 viori, 2 viole, 2 violoncelle – marimbafon, contrabas electric – flaut, trompetă, saxofon alto, fagot, harpă – oboi, corn, chitară electrică – clarinet bas); *Cumming est le Poète* (1970), pentru cor de cameră (16 voci) și 23 de instrumente, în care cuvintele sunt fragmentate în silabe fonetice, distribuite vocilor folosind și procedee permutaționale; *...explosante – fixe...* (1971) pentru ansamblu variabil, realizând aleatorismul instrumental; *Rituel in memoriam Maderna* (1975) pentru orchestră alcătuită din opt grupe instrumentale cu nouă percuționiști, o lucrare complexă, alcătuită din 15 secțiuni; *Pour le Dr. Kalmus* (1969), un cvartet pentru flaut, pian, violă și violoncel, o piesă omagială; *Ainsi parla Zarathustra* (1974), pentru voci și ansamblu instrumental, muzică pentru o piesă de Jean-Louis Barault după Fr. Nietzsche; *Messagesquise* (1976), pentru violoncel solo și ansamblu de (6) violoncelle, un omagiu adresat dirijorului Paul Sacher, în care utilizează o formulă melodică anagramică eS-A-C-H-E-Re, dezvoltată apoi într-o formă improvizatorică; *Notations I-IV* (1978), pentru orchestră mare și *Repons* (1981), aceasta din urmă fiind o lucrare de factură mixtă, pentru un ansamblu instrumental, soliști și bandă de magnetofon realizată la IRCAM²⁰² cu ajutorul unui Computer („4 X”), „în timpi reali”²⁰³, sunt lucrările ce relevă direcția estetică muzicală pe care a promovat-o Boulez, în ultimii ani.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Personalitate artistică proeminentă a muzicii franceze contemporane, Boulez s-a afirmat și pe plan universal fiind considerat drept unul dintre principalii reprezentanți ai muzicii de cea mai modernă factură. S-a impus, mai ales, în cadrul „Seminariilor internaționale pentru muzica nouă” de la

²⁰² „Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique” din cadrul Centrului cultural Georges Pompidou, a fost înființat în 1971 și inaugurat în 1978, Boulez fiind coordonatorul acestuia.

²⁰³ Lui Boulez îi revine meritul de a fi pus la punct, în 1951, un aparat intitulat Phonogène, care permitea întoarcerea unei benzi sonore în 12 vizteze diferite corespunzătoare celor 12 grade temperate.

Darmstadt, printr-o creație cotate drept experimentală, fiind creatorul serialismului pluridimensional, propus ca proces de sinteză, de organizare riguroasă, controlată, a tuturor parametrilor compoziționali.

Muzica sa, serial dodecafonică, la început unidimensională, devine treptat pluridimensională, de o mare complexitate a elaborării și scriiturii dominată de calculul scientist, de rigiditate și intelectualism, de discontinuitate și imprevizibilitate. Lui Boulez îi este străină gândirea tonală și odată cu acestea preocuparea pentru emoționalitate. Muzica sa, în majoritatea lucrărilor, nu este o muzică a afectelor ci a efectelor. Nu s-a entuziasmat de muzica concretă și nici de cea electroacustică – cu toate că a abordat-o în câteva lucrări – rămânând fidel serialismului pe care „l-a perfecționat” până la limitele posibilului, adăugându-i opusul acestuia, indeterminarea, Boulez fiind unul dintre principalii creatori ai aleatorismului în muzică.

LISTA PRINCIPALELOR LUCRĂRI ALE COMPOZITORILOR
FRANCEZI REPREZENTATIVI DIN SECOLUL XX

SATIE Erik (1866-1925)

| Nr. crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| 1. | <i>Vals-balet</i> , pentru pian | 1885 |
| 2. | <i>Fantezie-vals</i> , pentru pian | 1885 |
| 3. | <i>Ogive</i> , pentru pian | 1886 |
| 4. | <i>Trei melodii: Îngerii, Florile, Silvia</i> (J.P. Contamine de Latour) | 1886 |
| 5. | <i>Trei sarabande</i> , pentru pian | 1887 |
| 6. | <i>Trei gymnopedii</i> , pentru pian | 1888 |
| 7. | <i>Trei gnosiene</i> , pentru pian | |
| 8. | <i>Fiul stelelor</i> (Wagnerie kaldiene du Sâr Péladan), (muzică de scenă) | 1891 |
| 9. | <i>Bătăile clopotelor la Rose Croix</i> , pentru pian | 1892 |
| 10. | <i>Uspud</i> , balet creștin în trei acte | 1892 |
| 11. | <i>Patru preludii</i> , pentru pian | 1893 |
| 12. | <i>Dansuri gotice</i> , pentru pian | 1893 |
| 13. | <i>Preludiu la poarta eroică a cerului</i> , pentru pian | 1894 |
| 14. | <i>Messa săracilor</i> , pentru voce și orgă | 1895 |
| 15. | <i>Piese reci</i> , pentru pian | 1897 |
| 16. | <i>Jack în cutie</i> , pentru pian | 1899 |
| 17. | <i>Genoveva de Brabant</i> , operă pentru marionete (J.P. Contamine de Latour) | 1899 |
| 18. | <i>Trei melodii: Te văd, Cu tandrețe, Pulbere de aur</i> , pentru voce și pian | 1900 |
| 19. | <i>Primadona imperlală</i> , intermezzo american pentru voce și pian | 1900 |
| 20. | <i>Preludiu în tapițerie</i> , pentru pian | 1906 |
| 21. | <i>Passacaglie</i> , pentru pian | 1906 |
| 22. | <i>În haină de cal</i> , pentru orchestră | 1906 |
| 23. | <i>Veritabile preludii fleșcărite</i> (fără vlagă), pentru pian | 1913 |
| 24. | <i>Descreri automate</i> , pentru pian | 1913 |
| 25. | <i>Dansurile capcanei meduzei</i> , muzică de scenă | 1913 |
| 26. | <i>Embrioane uscate</i> , pentru pian | 1913 |
| 27. | <i>Crochiuri și moșuri ale unui mare om în lemn</i> | 1913 |
| 28. | <i>Capitole întoarse în toate sensurile</i> , pentru pian | 1913 |
| 29. | <i>Vechi fectini și vechi culrase</i> , pentru pian | 1913 |

| Nr. crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| 30. | <i>Vorbe mărunte copilărești</i> , pentru pian | 1913 |
| 31. | <i>Copilării pitorești</i> , pentru pian | 1913 |
| 32. | <i>Greșeli supărătoare</i> , pentru pian | 1913 |
| 33. | <i>Păpuși cu sfori dansând</i> , poem dansant | 1914 |
| 34. | <i>Sporturi și divertisment</i> , pentru pian | 1914 |
| 35. | <i>Ore seculare și instantanee</i> , pentru pian | 1914 |
| 36. | <i>Trei valsuri ale afectatului dezgustat</i> , pentru pian | 1914 |
| 37. | <i>Poeme de dragoste</i> , pentru voce și pian (E. Satie) | 1915 |
| 38. | <i>Cinci grimase pentru „Visul unei nopți de vară”</i> (muzică de scenă) | 1915 |
| 39. | <i>Înaintea ultimelor cugetări</i> , pentru pian | 1916 |
| 40. | <i>Paradă</i> , balet realist (Jean Cocteau) | 1916 |
| 41. | <i>Daphnéo</i> , (M. God), pentru voce și pian | 1916 |
| 42. | <i>Pălărierul</i> , (R. Chalupt), pentru voce și pian | 1917 |
| 43. | <i>Sonatina birocratică</i> , pentru pian | 1918 |
| 44. | <i>Socrate</i> , Dramă simfonică cu voci | 1919 |
| 45. | <i>Nocturnele nr. 4 și nr. 5</i> | 1920 |
| 46. | <i>Menuet</i> , pentru pian | 1920 |
| 47. | <i>Frumoasa excentrică</i> , balet | |
| 48. | <i>Patru melodii mici</i> (Lamartine, Cocteau, Radiguet), pentru voce și pian | 1920 |
| 49. | <i>Mercur</i> , balet | 1924 |
| 50. | <i>Relache</i> , (Popas) | 1924 |

HONEGGER Arthur (1892-1955)

| Nr. crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| 1. | <i>Patru poeme</i> , pentru voce și pian | 1914-16 |
| 2. | <i>Trei poeme de Paul Fort</i> , pentru voce și pian | 1916 |
| 3. | <i>Toccata și variațiuni</i> , pentru pian | 1916 |
| 4. | <i>Șase poeme de Apollinaire</i> , pentru voce și pian | 1917 |
| 5. | <i>Rapsodie</i> , pentru 2 flaute, clarinet și pian | 1917 |
| 6. | <i>Preludiu pentru „Aglavaine și Sélysette”</i> , pentru orchestră | 1917 |
| 7. | <i>Cântecul lui Nigamon</i> , pentru orchestră | 1918 |
| 8. | <i>Spusele jocurilor lumii</i> , pentru orchestră | 1918 |
| 9. | <i>Sonata pentru vioară și pian</i> | 1919 |
| 10. | <i>Trei piese</i> , pentru pian | 1919 |
| 11. | <i>Dansul macabru</i> , muzică de scenă (Carlos Larronde) | 1919 |
| 12. | <i>Sonata pentru vioară și pian nr. 2</i> | 1920 |
| 13. | <i>Pastorală de vară</i> , pentru orchestră | 1920 |
| 14. | <i>Șapte piese scurte</i> , pentru pian | 1920 |
| 15. | <i>Sonata pentru alto și pian</i> | |

| Nr. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-----|--|-----------------|
| 17 | <i>Sonata pentru violoncel și pian</i> | 1920 |
| 18 | <i>Advers mimentă</i> , balet | 1920 |
| 19 | <i>Harold în Italia</i> , pentru orchestră | 1920-21 |
| 20 | <i>Figule David</i> , Oratoriu (René Morax) | 1921 |
| 21 | <i>Pădurarul</i> , balet | 1921 |
| 22 | <i>Trei contrapuncte</i> , pentru flaut, corn englez, vioară și violoncel | 1922 |
| 23 | <i>Cântec de fucurie</i> , pentru orchestră | 1923 |
| 24 | <i>Preludia pentru „Furtună”</i> , pentru orchestră | 1923 |
| 25 | <i>Pacea</i> , 231, pentru orchestră | 1923 |
| 26 | <i>Șase poeme de Jean Cocteau</i> , pentru voce și pian | 1923 |
| 27 | <i>Cămin românesc</i> , pentru pian | 1924 |
| 28 | <i>Submarin</i> , balet | 1924 |
| 29 | <i>Concertino</i> , pentru pian și orchestră | 1924 |
| 30 | <i>Judecă</i> , oratoriu (René Morax) | 1925 |
| 31 | <i>Suita de orchestră pentru „Împărăteasa stâncilor”</i> | 1926 |
| 32 | <i>Muzica pentru „Phaedra”</i> , pentru orchestră | 1926 |
| 33 | <i>Trei cântece ale micușoarei sirene</i> , (René Morax) pentru voce și pian | 1926 |
| 34 | <i>Antigona</i> , operă (libret de Jean Cocteau) | 1927 |
| 35 | <i>Omagiu lui Albert Roussel</i> , pentru pian | 1928 |
| 36 | <i>Rugby</i> , pentru orchestră | 1928 |
| 37 | <i>Trandafir de metal</i> , balet | 1928 |
| 38 | <i>Vocalize</i> , pentru voce și pian | 1929 |
| 39 | <i>Concert pentru violoncel și orchestră</i> | 1929 |
| 40 | <i>Simfonia I</i> | 1930 |
| 41 | <i>Nunțile lui Amor și Psyché</i> , balet | 1930 |
| 42 | <i>Aventurile regelui Pousole</i> , operetă (Pierre Louis) | 1930 |
| 43 | <i>Sirigățele lumii</i> , oratoriu (René Bizet) | 1931 |
| 44 | <i>Amphion</i> , oratoriu (Paul Valéry) | 1931 |
| 45 | <i>Frumusetea lui Meudon</i> , operetă (René Morax) | 1931 |
| 46 | <i>Dansul caprei</i> , pentru flaut solo | 1932 |
| 47 | <i>Preludia amoroasă și fuguetă pe numele lui Bach</i> , pentru pian | 1932 |
| 48 | <i>Sonatina pentru vioară și violoncel</i> | 1932 |
| 49 | <i>Miscare simfonică nr. 3</i> | 1933 |
| 50 | <i>Samaritanus</i> , balet melodramă | 1933 |
| 51 | <i>Muzică pentru „Mizerabilii”</i> , pentru orchestră | 1933 |
| 52 | <i>Judecă d'Arce pe rug</i> , oratoriu (Paul Claude) | 1935 |
| 53 | <i>Amfion</i> , pentru orchestră | 1935 |
| 54 | <i>Cvartet de coarde nr. 2</i> | 1936 |
| 55 | <i>O pădură dintr-o pădură</i> , balet | 1937 |
| 56 | <i>Cvartet de coarde nr. 3</i> | 1937 |
| 57 | <i>Dansul morților</i> , oratoriu | 1938 |
| 58 | <i>Concert pentru violoncel și orchestră</i> | 1938 |
| 59 | <i>Nicolas de Flues</i> , oratoriu (Denis de Rougemont) | 1939 |
| 60 | <i>Trei poeme de Claudel</i> , pentru voce și pian | 1940 |
| 61 | <i>Sonata pentru violoncel solo</i> | 1940 |
| 62 | <i>Obârșii culorilor</i> , balet | 1940 |

| Nr. crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|---|--|-----------------|
| 63 | <i>Simfonia nr. 2 pentru orchestră de coarde și trompete</i> | 1941 |
| 64 | <i>Măncătorul de vise</i> , balet | 1941 |
| 65 | <i>Trei psalmi</i> , pentru voce și pian | 1941 |
| 66 | <i>Mic curs de morală</i> , pentru voce și pian (Jean Cocteau) | 1941 |
| 67 | <i>Marele baraj</i> , pentru orchestră | 1942 |
| 68 | <i>Mermoz</i> , pentru orchestră | 1943 |
| 69 | <i>Zi de sărbătoare elvețiană</i> , pentru orchestră | 1943 |
| 70 | <i>Chemarea munților</i> , balet | 1945 |
| 71 | <i>Patru cântece</i> , pentru voce gravă și pian | 1947 |
| 72 | <i>Serenadă Angelică</i> , pentru orchestră | 1945-46 |
| 73 | <i>Simfonia nr. 3 „Liturgică”</i> | 1946 |
| 74 | <i>Simfonia nr. 4 „Deliciae Barilienses”</i> | 1947 |
| 75 | <i>Concerto da camera</i> , pentru orchestră de cameră | 1947 |
| 76 | <i>Muzica</i> , balet | 1947 |
| 77 | <i>Simfonia nr. 5 „Di Tre Re”</i> | 1948 |
| 78 | <i>Suită arhaică</i> , pentru orchestră | 1948 |
| 79 | <i>Monopartita</i> , pentru orchestră | 1948 |
| Notă: La acestea se adaugă cca. 25 muzici de scenă, cca. 35 muzici de sală și 2 muzici pentru radio ș.a | | |

MILHAUD Darius (1892-1974)²⁰⁴

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| 1. | <i>Poeme de Francis Jammes</i> , pentru voce și pian | 1912 |
| 2. | <i>Trei poeme de Leo Latil</i> , pentru voce și pian | 1913 |
| 3. | <i>Sonata pentru pian și vioară</i> | 1914-15 |
| 4. | <i>Oala răătăcită</i> , operă (Francis Jammes) | 1915 |
| 5. | <i>Cvartet de coarde nr. 1</i> | 1916 |
| 6. | <i>Poeme de Francis Jammes</i> , pentru voce și pian | 1917 |
| 7. | <i>Șapte poeme din Cunoașterea estelui</i> (Paul Claudel) | 1917 |
| 8. | <i>Suita pentru pian</i> | 1918 |
| 9. | <i>Alissa</i> , pentru voce și pian (A. Gide) | 1919 |
| 11. | <i>Trei poeme romantice</i> , pentru voce și pian | 1919 |
| 14. | <i>Agamemnon</i> , muzică de scenă (Eschil-Claudel) | 1919 |
| 15. | <i>Sonata pentru pian și două vioară</i> | 1919 |
| 16. | <i>Cvartet de coarde nr. 2</i> | 1919 |
| 18. | <i>Primăvara</i> , pentru vioară și pian | 1919 |
| 20. | <i>Patru poeme de Leo Latil</i> , pentru voce și pian | 1919 |

²⁰⁴ Pentru cunoașterea listei complete a creației lui Darius Milhaud până la 1968 recomandăm consultarea monografiei lui Jean Roy, *Darius Milhaud*, Seinen, Paris, 1968.

| Nr. opus | Denumirea lucrării | An |
|-------------|--|------|
| 24. | Hoctorele, operă (Eschil-Claudel) | 1913 |
| 25. | Primăvara, pentru pian | 1913 |
| 26. | Două poeme de dragoste (Tagore) pentru voce și pian | 1913 |
| 27. | Cvartet de coarde nr. 3 | 1913 |
| 28. | Trei poeme (C. Rosetti, A. Meynell), pentru voce și pian | 1916 |
| 30. | Sonata pentru pian și vioară nr. 2 | 1916 |
| 31. | Amenidale, operă (Eschil-Claudel) | 1917 |
| 32. | Întoarcerea fiului risipitor, cantată (A. Gide) | 1917 |
| 33. | Simfonia I (Primăvara), pentru orchestră de cameră | 1917 |
| 34. | Cvartet de coarde nr. 4 | 1917 |
| 35. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 36. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 37. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 38. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 39. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 40. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 41. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 42. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 43. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 44. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 45. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 46. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 47. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 48. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 49. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 50. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 51. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 52. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 53. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 54. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 55. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 56. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 57. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 58. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 59. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 60. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 61. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 62. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 63. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 64. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 65. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 66. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 67. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 68. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 69. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 70. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 71. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 72. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 73. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 74. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 75. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 76. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 77. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 78. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 79. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 80. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 81. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 82. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 83. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 84. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 85. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 86. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 87. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 88. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 89. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 90. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 91. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 92. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 93. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 94. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 95. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 96. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 97. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 98. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 99. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |
| 100. | Suita pentru pian, voce, clarinet și chel | 1918 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | An |
|-------------|---|---------|
| 112. | Sonata pentru orgă | 1913 |
| 120. | Suita pentru Ondes Martenot și pian | 1913 |
| 121. | Cvartet de coarde nr. 8 | 1913 |
| 124. | Viola, balet | 1916 |
| 127. | Concert pentru pian și orchestră nr. 1 | 1916 |
| 130. | Pan și Syrinx, cantată (Claudel) | 1917 |
| 133. | Concertino de primăvară, pentru vioară și orchestră | 1917 |
| 136. | Concert pentru violoncel și orchestră nr. 1 | 1917 |
| 140. | Concert de coarde nr. 9 | 1917 |
| 152. | Suita Provençale, pentru pian și orchestră | 1918 |
| 152b. | Trei cântece de trântărie, pentru pian și orchestră | 1918 |
| 154. | Cantata pentru înălțare, pentru pian și orchestră | 1918 |
| 155b. | Scaramouche, pentru pian și orchestră | 1918 |
| 185. | Cantata copilului și a mamei | 1919 |
| 188. | Fantezie pastorală, pentru pian și orchestră | 1919 |
| 189. | Cele patru elemente, cantată | 1919 |
| 191. | Medeea, operă (Madeleine M) | 1919 |
| 197. | Concert pentru flaut, vioară și orchestră | 1920 |
| 201. | Incunții, pentru cor bărbătesc | 1920 |
| 205. | Căminul regelui René, suită (fi) | 1920-21 |
| 210. | Simfonia I, pentru orchestră | 1921 |
| 213. | Cantata războiului (Calude) | 1921 |
| 216. | Călătoria de vară, pentru pian și orchestră | 1921 |
| 218. | Cvartet de coarde nr. 10 | 1921 |
| 221. | Două sonatine: a) pentru 2 pianouri, b) pentru 2 pianouri | 1922 |
| 225. | Concert pentru pian și orchestră nr. 2 | 1922 |
| 230. | Concert pentru clarinet și orchestră | 1922 |
| 232. | Concert de coarde nr. 11 | 1922 |
| 236. | Bolivar, operă (Superville, Madelane M) | 1923 |
| 240. | Sonata pentru violă și pian nr. 1 | 1923 |
| 243. | Jocuri de primăvară, balet | 1923 |
| 244. | Sonata pentru violă și pian nr. 2 | 1924 |
| 248. | Suita franceză, pentru orchestră simfonică | 1924 |
| 249. | Balul martinișilor, pentru două pianouri | 1924 |
| 252. | Cvartet de coarde nr. 12 | 1925 |
| 255. | Concert pentru violoncel și orchestră | 1925 |
| 259. | Clopotele, balet | 1926 |
| 263. | Concert pentru pian și orchestră nr. 3 | 1926 |
| 265. | Concert pentru pian și orchestră nr. 4 | 1927 |
| 268. | Cvartet de coarde nr. 13 | 1927 |
| 270. | Concert pentru pian și orchestră nr. 5 | 1927 |
| 271. | Simfonia a III-a în fa Doam. | 1927 |
| 275. | Carnaval la New Orleans, pentru 2 pianouri | 1927 |
| 276. | Concert pentru pian și orchestră nr. 6 | 1928 |
| 281. | Simfonia a IV-a (1928), pentru orchestră | 1928 |
| 283. | Idem: Minuie, balet (Jean Claudel) | 1928 |
| 284. | Purta pentru patru pianouri | 1928 |

| Nr. | Denumirea lucrării | Anul comp. |
|------|---|---------------|
| 347. | Concert pentru două pianouri sau orchestră | 1948 |
| 348. | Concert pentru două pianouri și 5 de coarde | 1948-49 |
| 349. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1949 |
| 350. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1949-50 |
| 351. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1950 |
| 352. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1950 |
| 353. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 354. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 355. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 356. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 357. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 358. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 359. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 360. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 361. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 362. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 363. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 364. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 365. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 366. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 367. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 368. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 369. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 370. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 371. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 372. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 373. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 374. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 375. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 376. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 377. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 378. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 379. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 380. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 381. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 382. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 383. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 384. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 385. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 386. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 387. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 388. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 389. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 390. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 391. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 392. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 393. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 394. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 395. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 396. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 397. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 398. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 399. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 400. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 401. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 402. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 403. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 404. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 405. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 406. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 407. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 408. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 409. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 410. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 411. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 412. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 413. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 414. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 415. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 416. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 417. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 418. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 419. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 420. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 421. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 422. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 423. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 424. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 425. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 426. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 427. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 428. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 429. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |
| 430. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 4 | 1951 |

| Nr. | Denumirea lucrării | Anul comp. |
|------|---|---------------|
| 384. | Simfonia a XI-a (Romantica), pentru orchestră simfonică | 1960 |
| 389. | Concert de cameră, pentru cvintet de suflători și cvintet de coarde | 1961 |
| 390. | Simfonia a XII-a (Rurală), pentru orchestră simfonică | 1961 |
| 394. | Concert pentru două pianouri și percuție | 1962 |
| 395. | Invocație ingerului Rafael, cantată (Claudel) | 1962 |
| 397. | Uvertura filarmonică, pentru orchestră | 1962 |
| 398. | Suită de cântecuri, pentru recitator și 7 instrumente (Jammes) | 1962 |
| 399. | Un francez la New-York, suită de orchestră | 1963 |
| 404. | Pacem in Terris, simfonie corală | 1963 |
| 405. | Moartea unui mare șef de stat, pentru orchestră | 1964 |
| 407. | Concert pentru clavicord și orchestră | 1964 |
| 408. | Septet de coarde | 1964 |
| 409. | Cântă iubirea, nouă melodii pentru voce și pian | 1964 |
| 410. | Adio, cantată pentru voce, flaut, violă și harpă (Rimbaud) | 1965 |
| 412. | Mama vinovată, operă (Beaumarchais - M. Milhaud) | 1965 |
| 414. | Muzică pentru Boston, pentru vioară, flaut, clarinet și coarde | 1965 |
| 415. | Muzică pentru Praga, pentru orchestră | 1966 |
| 417. | Cvartet pentru pian și trio de coarde | 1966 |
| 418. | Muzică pentru Indiana, pentru orchestră | 1966 |
| 422. | Muzică pentru New-Orléans, pentru orchestră | 1967 |
| 423. | Vézelay calina eternă, spectacol de sunet și lumină | 1967 |
| 424. | Promenade-Concert, pentru orchestră | 1967 |
| 425. | Cantata psalmilor, pentru bariton și 30 de instrumente | 1968 |
| 427. | Simfonie pentru universul claudelien, pentru orchestră | 1970 |
| 428. | Ani maamin, un cântec pierdut și regăsit, pentru recitator, cor mixt și orchestră | 1970 |
| 429. | Ludovic cel sfânt, rege al Franței, operă (Claudel și Doublier) | 1970 |
| 430. | Mumiile egiptene, operă (J.F. Regnard) | 1970 |

POULENC Francis (1899-1963)

| Nr. | Denumirea lucrării | Anul comp. |
|-----|---|---------------|
| 1. | Preludii, pentru pian | 1910 |
| 2. | Rapsodia neagră, pentru bas, flaut, clarinet, cvartet de coarde și pian | 1917 |
| 3. | Trei pastorale, pentru pian | 1918 |
| 4. | Sonata pentru două clarinete | 1918 |
| 5. | Sonata pentru pian la patru mâini | 1918 |
| 6. | Le Bestiaire sau Cortegiul lui Orfeu, pentru voce și instrumente (G. Apollinaire) | 1918 |

| Nr. crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| 1 | Cu corde, trei cântece populare, pentru voce și instrumente (J. Cocteau) | 1919 |
| 2 | Sonata în do, pentru pian | 1920 |
| 3 | Opusul neînțeles, comedie buffă (J. Cocteau) | 1921 |
| 4 | Opusul de Max Jacob, pentru tenor și grup instrumental | 1921 |
| 5 | Sonata pentru clarinet și fagot | 1922 |
| 6 | Sonata pentru corn, trompetă și trombon | 1922 |
| 7 | Opusul de Ronsard, pentru voce și pian | 1923 |
| 8 | Cu voce voale, (Texte anonime din sec. XVIII) pentru voce și pian | 1924-25 |
| 9 | Opusul pentru voce și pian, (Jean Moréas) | 1926 |
| 10 | Opusul pentru clavecin (pian) și orchestră | 1926 |
| 11 | Opusul coregrafic, pentru pian și instrumente | 1927-28 |
| 12 | Opusul pentru pian | 1929 |
| 13 | Opusul pentru voce și pian (Mallarmé) | 1928-39 |
| 14 | Opusul de G. Apollinaire, pentru voce și pian | 1930 |
| 15 | Opusul de Max Jacob, pentru voce și pian | 1931 |
| 16 | Opusul cantat (Max Jacob) | 1931 |
| 17 | Opusul minor, pentru două pian și orchestră | 1932 |
| 18 | Opusul pentru pian, flaut, oboi, clarinet, fagot și corn | 1932 |
| 19 | Opusul improvizat, pentru pian | 1932-39 |
| 20 | Opusul francez, pentru voce și pian (texte anonime) | 1932-41 |
| 21 | Opusul de Paul Eluard, pentru voce și pian | 1934 |
| 22 | Opusul pentru pian | 1935 |
| 23 | Opusul major, pentru cor mixt a cappella | 1936 |
| 24 | Opusul minor, pentru orgă și orchestră | 1937 |
| 25 | Opusul pentru voce și pian (Paul Eluard) | 1938 |
| 26 | Opusul pentru cor mixt a cappella | 1938 |
| 27 | Opusul pentru voce și pian (G. Apollinaire) | 1938-39 |
| 28 | Opusul de bal, balet (La Fontaine) | 1940-41 |
| 29 | Opusul micul elefant, pentru recitator și pian | 1940-41 |
| 30 | Opusul pentru violoncel și pian | 1940-41 |
| 31 | Opusul pentru voce și pian (M. Fombeure) | 1940-48 |
| 32 | Opusul pentru vioară și pian | 1942 |
| 33 | Opusul pentru voce și pian (Luise de Vilmorin) | 1942-43 |
| 34 | Opusul cantat pentru dublu cor mixt a cappella (P. Eluard) | 1943 |
| 35 | Opusul resiat, operă buffă (G. Apollinaire) | 1943 |
| 36 | Opusul francez, pentru cor a cappella (6) și bărbătesc (2) | 1944 |
| 37 | Opusul pentru orchestră | 1945 |
| 38 | Opusul pentru voce și pian (G. Apollinaire) | 1947 |
| 39 | Opusul pentru voce și pian (P. Eluard) | 1948 |
| 40 | Opusul de cor, pentru cor a cappella | 1949 |
| 41 | Opusul pentru pian | 1950 |
| 42 | Opusul, operă (Georges Bernanos) | 1952 |
| 43 | Opusul pentru orchestră | 1952-53 |
| 44 | Opusul pentru orchestră | 1953-55 |
| 45 | Opusul pentru orchestră | 1955 |
| 46 | Opusul pentru orchestră | 1955 |

| Nr. crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| 53 | Opera pictorului, pentru voce și pian (P. Eluard) | 1956 |
| 54 | Sonata pentru flaut și pian | 1957 |
| 55 | Vocea umană, tragedie lirică (J. Cocteau) | 1957 |
| 56 | Doamna de la Monte-Carlo, monolog pentru soprană și pian (J. Cocteau) | 1957 |
| 57 | Sonata pentru oboi și pian | 1962 |
| 58 | Sonata pentru clarinet și pian | 1962 |

JOLIVET André (1905-1975)

| Nr. crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| 1 | Melodii de legănat, pentru violoncel și pian | 1925 |
| 2 | Trei timpi, pentru pian | 1925 |
| 3 | Romantice, pentru soprană și pian | 1925 |
| 4 | Mana, pentru pian | 1925 |
| 5 | Trei poeme, pentru unde martenot și pian | 1925 |
| 6 | Cvartet de coarde | 1925 |
| 7 | Andante, pentru orchestră de coarde | 1925 |
| 8 | Cinci incantații, pentru flaut solo | 1925 |
| 9 | Trei cânturi ale omului, pentru voce și orchestră | 1925 |
| 10 | Incantație, pentru vioară sau martenot sau flaut in so. | 1925 |
| 11 | Cosmogonie, pentru pian | 1925 |
| 12 | Cinci dansuri rituale, pentru pian | 1925 |
| 13 | Messa pentru ziua păcii, pentru voce, orgă și tamburină | 1925 |
| 14 | Simfonia dansurilor, pentru orchestră | 1925 |
| 15 | Cele trei cântece de jale ale soldatului, pentru voce și orchestră | 1925 |
| 16 | Dolores, sau miracolul femeii urâte, operă comică (H. Ghéon) | 1925 |
| 17 | Suită liturgică, pentru voce, oboi, violoncel și harpă | 1925 |
| 18 | Suită delfică, pentru ansamblu instrumental | 1925 |
| 19 | Trei cântece de menestreli, coruri (Jean de Beer) | 1925 |
| 20 | Guignol și Pandora, balet | 1925 |
| 21 | Nocturnă, pentru violoncel și pian | 1925 |
| 22 | Pastorală de erdei, pentru flaut, fagot și harpă | 1925 |
| 23 | Cântecul lui Linos, pentru flaut și pian | 1925 |
| 24 | Poeme intime, pentru voce și pian sau orchestră de cameră (Louis Lurie) | 1925 |
| 25 | Sonata pentru pian | 1925 |
| 26 | Serenadă, pentru oboi și pian | 1925 |
| 27 | Serenadă, pentru cvintet de suflători cu oboi principal | 1925 |
| 28 | Psyché, poem pentru orchestră | 1925 |

| | Denumirea lucrării | Anul |
|-----|--|---------|
| 14. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1947 |
| 15. | Concert pentru voce și orgă | 1947 |
| 16. | Concert pentru două pianouri | 1948 |
| 17. | Concert pentru trompetă și pian | 1948 |
| 18. | Concert pentru trompetă, orchestră de coarde și pian | 1948 |
| 19. | Concert pentru două pianouri și orchestră de coarde | 1948 |
| 20. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1949 |
| 21. | Concert pentru două pianouri | 1949 și |
| 22. | Concert pentru două pianouri pentru coruri | 1950 |
| 23. | Concert pentru două pianouri | 1951 |
| 24. | Concert pentru harpă și orchestră de cameră | 1951 |
| 25. | Concert pentru două pianouri | 1952 |
| 26. | Concert pentru două pianouri | 1953 |
| 27. | Concert pentru două pianouri și orchestră de coarde, harpă și pian | 1954 |
| 28. | Concert pentru două pianouri și orchestră nr. 2 | 1954 |
| 29. | Concert pentru două pianouri | 1955 |
| 30. | Concert pentru două pianouri | 1956 |
| 31. | Concert pentru două pianouri, clarinet, trompetă, trombon, vioară, contrabas | 1957 |
| 32. | Concert pentru două pianouri | 1958 |
| 33. | Concert pentru două pianouri | 1958 |
| 34. | Concert pentru două pianouri | 1959 |
| 35. | Concert pentru două pianouri și orchestră de coarde | 1960 |
| 36. | Concert pentru două pianouri și orchestră de coarde | 1961 |

MESSIAEN Olivier (1908-)

| | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-----|---|-----------------|
| 1. | Concert pentru două pianouri | 1917 |
| 2. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1920 |
| 3. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1921 |
| 4. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1921 |
| 5. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1925 |
| 6. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1927 |
| 7. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 8. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 9. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 10. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 11. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 12. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 13. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 14. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |

| | | |
|-----|---|------|
| 14. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1917 |
| 15. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1920 |
| 16. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1921 |
| 17. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1921 |
| 18. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1925 |
| 19. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1927 |
| 20. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 21. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 22. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 23. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 24. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1928 |
| 25. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 26. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 27. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 28. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 29. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 30. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 31. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 32. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 33. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 34. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 35. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 36. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 37. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 38. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 39. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 40. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 41. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 42. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 43. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 44. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 45. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 46. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 47. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 48. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 49. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 50. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 51. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 52. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 53. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 54. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 55. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 56. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 57. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |
| 58. | Concert pentru două pianouri și orchestră | 1930 |

VARESE Edg rd (1883-1965)

| Nr crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|---------|--------------------|--------------|
|---------|--------------------|--------------|

Lucrări pierdute

| | | |
|-----|--|-----------|
| 1. | Martin Pas, operă (Jules Vernes) | cca. 1894 |
| 2. | Apoteoz  oceanului, poem simfonic | 1905 |
| 3. | Cântec cu orchestră | 1905 |
| 4. | Convorbire la marginea unei s nt ni | 1905 |
| 5. |  n mare | 1905 |
| 6. | Pe stielelor, operă (S r P ladan) | 1905 |
| 7. | Poem-brucior | 1905 |
| 8. |  rei piese, pentru orchestră | 1905 |
| 9. | Cântecul oamenilor tineri, pentru orchestră | 1905 |
| 10. | Prezenta la sf r tul unei zile, pentru orchestră | 1905 |
| 11. | Poemul romană pentru orchestră | 1906 |
| 12. |  ntr-un g n pentru orchestră | 1909 |
| 13. |  ntr-un g n pentru orchestră | 1909 |
| 14. | Ma, ma, ma, pentru orchestră | 1911 |
| 15. | Orap   Sfînxul, operă (Hugo von Hofmansthal) | 1908-14 |
| 16. | Cântecurile nordului, operă | 1912 |
| 17. | Dansului robinetului rece | |
| 18. | Spa iu, pentru orchestră | |
| 19. | Idol, pentru orchestră | |
| 20. | Trinur, pentru orchestră | |

Lucrări păstrate

| | | |
|-----|---|---------|
| 1. |  n mare somn negru, pentru voce   pian (P. Verlaine) | 1906 |
| 2. | Americi pentru orchestră mare | 1918-22 |
| 3. | Ofrande, pentru soprană   orchestră de cameră (Vincente Huidobro) | 1922 |
| 4. | Hiperprism, pentru orchestră mică cu percuție | 1922 |
| 5. | Omazdre, pentru flaut, clarinet, oboi, fagot, corn, tr mpet , trombon   contrabas | 1923 |
| 6. | Integrale, pentru orchestră mică   percuție | 1924 |
| 7. | Arcana, pentru orchestră mare | 1925-27 |
| 8. | Ecuatorial, pentru bas solo (sau cor b rbălesc)   grup instrumental | 1933-34 |
| 9. | Densitate 21,5, pentru flaut solo | 1936 |
| 10. | Studiu pentru spațiu, pentru cor, 2 piane   percuție (6 executanți) | 1947 |
| 11. | Dance for Burges, pentru orchestră | 1949 |
| 12. | De erturi, pentru orchestră   3 interpolări cu „sunete organizate” | 1949-54 |
| 13. | Good Friday Procession in Vergas, pentru bandă magnetică | 1956 |
| 14. | Poem electronic, pentru 3 benzi de magnetofon | 1957-58 |

| Nr crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|---------|--------------------|--------------|
|---------|--------------------|--------------|

| | | |
|-----|---|---------|
| 15. | Nocturnal, pentru soprană, cor b rbălesc (ba i)   orchestră | 1960-61 |
| 16. |  n noapte, (Henri Michaut), pentru voce   orchestră | 1962 |
| 17. | Noapte, (Nocturnal II) pentru soprană   orchestră de cameră (Ana s Nin) | 1963 |

BOULEZ Pierre (1925-)

| Nr crt. | Denumirea lucrării | Anul creării |
|---------|--------------------|--------------|
|---------|--------------------|--------------|

| | | |
|-----|---|---------|
| 1. | Nota ii, pentru pian | 1947 |
| 2. | Trei psalmodii, pentru pian | 1947 |
| 3. | Sonata pentru flaut   pian | 1947 |
| 4. | Sonata pentru pian nr. 1 | 1947 |
| 5. | Chipul nupțial, cantată pentru soliști, cor   orchestră | 1947 |
| 6. | Carte pentru cvartet | 1947 |
| 7. | Sonata pentru pian nr. 2 | 1948 |
| 8. | Soarele apelor, cantată pentru soliști, cor   orchestră | 1948 |
| 9. | Polifonie X, pentru orchestră | 1948-49 |
| 10. | Structuri, pentru două pian (prima parte) | 1948-49 |
| 11. | Studiu pe un sunet, pe o pistă magnetică | 1948-49 |
| 12. | Studiu pe  apte sunete, pe o pistă magnetică | 1948 |
| 13. | Oubli signal lapid , pentru 12 voci (Armand G ru) | 1948 |
| 14. | Ciocanul fără st p n, pentru altistă   orchestră de soliști (Armand Char) | 1955 |
| 15. | Simfonia mecanică, muzică concretă pentru un film de Jean Mitry | 1955 |
| 16. | Cută după cută, pentru soprană   orchestră (St. Mallarme) | 1957 |
| 17. | Improviz ii pe Mallarmé, pentru soprană   9 instrumente | 1957 |
| 18. | Sonata pentru pian nr. 3 | 1957-58 |
| 19. | Duble, pentru orchestră mare | 1958 |
| 20. | Poezie pentru a putea, pentru recitator, 3 orchestre   5 benzi magnetice | 1956-61 |
| 21. | Structuri, pentru 2 pian (Cartea a doua) | 1963 |
| 22. | Strălucire, pentru 15 instrumente solite (transformată in 1960 in Strălucire/Multiple) | 1963 |
| 23. | Figuri - Duple - Prisme, pentru orchestră | 1969 |
| 24. | Domenii, pentru clarinet   21 instrumente soliste | 1969 |
| 25. | Pentru Dr. Calmus, pentru flaut, clarinet (c), pian, violă   violoncel | 1970 |
| 26. | Cumming este poetul..., pentru 16 voci   23 instrumente | 1972 |
| 27. | „explosante-fixe...”, pentru ansamblu instrumental variabil | 1975 |
| 28. | Ritual în memoria lui Bruno Maderna, pentru orchestră în opt grupe | 1976 |
| 29. | A a grăit-a Zarathustra, pentru voci   ansamblu instrumental | 1977 |
| 30. | Mesaj-schi , pentru violoncel solo   șase violoncele | 1978 |
| 31. | Nota ii I-IV, pentru orchestră mare | |
| 32. | Răspuns, pentru ansamblu instrumental, soliști   bandă de magnetofon, realizată cu computerul | 1981 |

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Collaer, Paul
Cortot, Alfred
Delannoy, M.
Dufourque, Norbert
Dahlhaus, Carl
Hirsbrunner, Theo
Honegger, Arthur
Johnson, Robert Sherlaw

Landowski, Marcel
Messiaen Olivier
Milhaud, Darius
Paleolog, V. G.
Reverdy, Michèle

Roy, Jean
Roy, Jean
Samuel, Claude
Sava, Iosif
Templier, P. Daniel
Varèse, Edgar

La musique moderne, Paris-Bruxelles, 1965.
Muzica franceză pentru pian, Editura muzicală, București, 1966.
Honegger, Pierre Horay, 1953.
La musique, Paris, 1965.
Schönberg und andere, Mainz, 1978.
Pierre Boulez und sein Werk, Laaber-Verlag, Regensburg, 1985.
Sunt compozitor, Editura muzicală, București, 1966.
Messiaen, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1975.
Honegger, Editions du Seuil, Paris, 1957.
Technique de mon Langage Musical, Alphonse Leduc, Paris, 1956.
Notes sans musique, Julliard, Paris, 1949.
Despre Erik Satie și noul muzicalism, București, 1945.
L'Oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen, Alphonse Leduc, Paris, 1978.
Francis Poulenc, Editions Leghers, Paris, 1964.
Darius Milhaud, Editions Leghers, Paris, 1968.
Entretien avec Olivier Messiaen, Editions Pierre Belfond, 1967.
Iubiți muzica secolului XX, Editura Albatros, 1984.
Erik Satie, Rieder, Paris, 1932.
Varèse, Edgar, în *Musik-Konzepte*, Heft 6, München, 1978.

2. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ GERMANĂ

Accederea în contemporaneitate a muzicii germane se datorează unei fundamentale și structurale adeziuni la formulele de artă ale epocii și la compoziția specifică, majoritatea creatorilor aderând la una sau la alta dintre orientările moderne sau moderniste ale secolului XX. Pendulând, la început, între romantism și atonalism, având în R. Strauss și în Schönberg doi poli ai existenței sale muzicale contemporane, Germania se prezintă în prima jumătate a secolului nostru ca o cultură modernă, puternică, cu personalități reprezentative, individualizate stilistic, continuatoare a marilor tradiții muzicale, ce vin de la Schütz, de la Bach și Händel, de la Beethoven și Wagner, prelungește până dincolo de mijlocul veacului nostru. O cultură muzicală orientată pe coordonatele umaniste ale dezvoltării firești și ale progresului, aflată însă într-o puternică contradicție cu viața politică a țării și cu transformările sociale conjuncturale care au avut loc în această perioadă și care au dus la declanșarea celor două războaie mondiale, ultimul încheiat cu înfrângerea Germaniei fasciste agresoare, și cu scindarea țării în 1949 în Republica Democrată Germană și Republica Federală a Germaniei.

Trăsătura dominantă a artelor germane ale acestei perioade este viziunea expresionistă manifestată în diverse forme de existență, adaptate specificului fiecărui gen, artiștii – în majoritatea lor – asumându-și, în general, sarcina denunțării politicii războinice a țării, exprimându-și totodată revolta împotriva descompunerii și mizeriei morale. Meritul lor e acela de a fi lărgit, în condiții vitrege, registrele sensibilității lirice, deschizând orizonturi noi, investigând în direcția unei expresii moderne și reacționând împotriva retoricii desuete, creind, sub semnul umanismului, opere de mari semnificații cu o valoare ideologică impresionantă. Unitară, din acest punct de vedere, dar variată, din punct de vedere stilistic, cultura muzicală germană se diversifică mai accentuat după anul 1949 când, existența celor două state germane, diferite ca structură social-politică, a determinat orientări caracteristice concordante tipului de orânduire în care au trăit și și-au desfășurat activitatea personalitățile creatoare care le-au reprezentat până la reunificare.

Și aici, în Germania, ca și în alte țări, există o multitudine de stiluri și de modalități de explorare a universului sonor, unii compozitori continuând sau reactualizând tradiții mai vechi sau mai noi, în timp ce alții se află pe drumurile căutărilor specifice secolului nostru. Paul Hindemith, Paul Dessau, Werner Egk, Hans Eisler, Bernd Alois Zimmermann, Fritz Geissler, Hans Werner Henze, Karlhinz Stockhausen ș.a. sunt doar câteva nume – cele mai reprezentative – ale muzicii germane contemporane, creațiile lor, individualizate prin problematica abordată și prin modalitățile de realizare artistică, intrând definitiv în fondul național și universal al valorilor.

PAUL HINDEMITH

(1893–1963)

„Melodia este elementul în care specificul personal al compozitorului se poate manifesta în modul cel mai direct și inteligibil”.

PAUL HINDEMITH

Trecerea de la stilul romantic la cel modern a fost realizată, în muzica germană, de Paul Hindemith²⁰⁵, primul compozitor autohton de după Wagner, care, cu o vigoare nestăpânită, tinerească și mereu proaspătă, a reușit să se desprindă din uniformismul stilistic clasico-romantic tradiționalist și care, fără a forța limitele, fără a crea senzația unei rupturi – depășind faza tentațiilor

²⁰⁵ Paul Hindemith s-a născut la 16 noiembrie 1895, la Hanau fiind fiul unui meseriaș zugrav. La vârsta de 8 ani, începe să studieze vioara. La Darmstadt, studiază cu: Arnold Mendelssohn contrapunctul și compoziția, cu Bernard Sekles compoziția și cu Adolf Rebner vioara. Din această perioadă (1909–1917) datează primele compoziții numerotate, deși compoziția a început-o înainte de intrarea la conservator. Remarcat pentru talentul său de violonist, Rebner îl primește în cvartetul său. Din 1915 este angajat concert maestru al orchestrei opere din Frankfurt. Prima lucrare tipărită în 1919 de editura Schott's Söhne din Mainz, *Cvartetul în fa minor, opus 10*, îl face cunoscut în lumea muzicală. Din 1922, Hindemith face parte din *Cvartetul Amar* cu care întreprinde numeroase turnee în Europa. Cooptat în jurul festivalurilor de muzică contemporană de la Donaueschingen, Hindemith este numit apoi, în 1927, profesor de compoziție la Conservatorul din Berlin. Boicatat în 1934, Hindemith părăsește țara stabilindu-se mai întâi la Ankara ca profesor la Conservator (1934–1937), apoi în Elveția (1938–1940), după care, din 1940, în S.U.A., unde a desfășurat o intensă activitate de profesor de compoziție la Yale-University din New-York. În 1953, Hindemith revine în Europa stabilindu-se în Elveția la Zurich, desfășurându-și activitatea de creație, interpretare și pedagogică atât în Europa cât și în S.U.A. A murit la 28 decembrie 1963, la Frankfurt pe Main.

moderniste – reușește să ridice muzica țării sale la nivelul marilor imperative contemporane.

Personalitate complexă (compozitor, interpret, pedagog și teoretician, care a înțeles consensul fenomenelor muzicii universale), căutând condiția modernă și vitală națională a muzicii germane, într-o perioadă de adânci și puternice contradicții spirituale interne și internaționale, Hindemith s-a afirmat timpuriu ca reprezentant de seamă al tendințelor realiste în artă și viață, ca un demn continuator al marilor tradiții muzicale germane, conturând neoclasicismul și neoromantismul german ca o expresie modernă cu nuanțe delicate și pline de prospețime, dezvoltate și potențate considerabil cu elemente noi conferite de organonul estetic contemporan.

Gândirea sa muzicală – rezultat al unei îndelungate activități și experiențe de compozitor, interpret și pedagog – concretizată în cele două lucrări: *Unterweisung im Tonsatz* (Inițiere în compoziție, 1935) și *A composer's world*²⁰⁶ (Lumea compozitorului, 1952)²⁰⁷, evidențiază un spirit modern, nonconformist și netraditionalist, viziunea lui asupra muzicii atrăgând atenția lumii muzicale, fiind însușită și chiar speculată de unii, exercitând o puternică influență în epocă. Și cu toate că în tinerețe a fost furat de curentul modernist, Hindemith pledează pentru restabilirea ordinii și echilibrului muzicii atât de îngrijorător zdruncinate în primele decenii ale secolului nostru. Atitudinea sa circumspectă față de modernism și net negativă față de muzica atonal-dodecafonică își are rădăcinile în structura sa antiromantică, în spiritul și natura sa rațională, intelectuală. Pe romantici îi consideră vinovați de criza muzicii moderne pentru că au exacerbat latura subiectivă, iar pe dodecafoniști îi denunță cu sarcasm. În lucrările sale, Hindemith ia atitudine împotriva formalismului în muzică, a concesiilor făcute gustului factic-trivial, muzica neputând fi transformată într-un divertisment agreabil, într-un joc al întâmplării sau un mijloc de a face timpul să treacă mai ușor. „Acela pentru care sunetele sunt un rău necesar, cu care trebuie luptat; acela care le consideră ca un mijloc maleabil spre a se exprima fără stavilă și în mod subiectiv, acela care se cațără cu anevoie pe ele ca pe o schelă sau care bâjbăie prin ele ca într-o mocirlă – acela îngroașă doar, cu câteva cifre, numărul imens de lucrări ce se scriu an de an și care nu emoționează urechea sau simțirea nimănui”²⁰⁸, notează Hindemith. În concepția sa muzica este un mesaj adresat contemporanilor, el dezaprobandu-i pe cei care se consolează cu gândul că vor fi

²⁰⁶ Lucrarea reunește prelegerile ținute de P. Hindemith la Universitatea Harvard (SUA) în anii 1949-1950. A fost tradusă în limba germană de către autor, în 1959.

²⁰⁷ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Atlantis-Verlag, AG/Zurich, 1959, pag. 153-157.

²⁰⁸ Paul Hindemith, *Inițiere în compoziție*, Editura muzicală, București, 1967, vol. I, pag. 21.

înțeleși după două sute de ani²⁰⁹. „A serie o muzică inteligibilă celor mulți, înscamnă a crea melodii de o desăvârșită frumusețe și expresivitate. Deci, toate strădaniile trebuie îndreptate în această direcție, în a descoperi ceva nou. Din păcate – constată Hindemith – din cele trei elemente care stau la baza muzicii: melodia, ritmul și armonia, melodia servește mai puțin ca oricare ca termen al căutărilor noului. În schimb, mai toți compozitorii își bat capul să găsească armonii neobișnuite”²¹⁰.

Exacerbarea armoniei a mers până acolo că „dacă ar trebui să depindem de inovația armonică, am putea foarte bine să scriem ultimul marș funebru destinat propriei noastre muzici. Din fericire nu poate fi vorba despre așa ceva; în realitate, armonia este departe de a juca rolul conducător și hotărâtor atribuit de acei compozitori care au uitat melodia”²¹¹.

În concepția lui Hindemith, compoziția muzicală nu este un joc întâmplător, ci o construcție sonoră, o corelație între părți, justificată din punct de vedere structural, care dă naștere la un întreg armonios proporționat. „În artă, remarcă Hindemith, greșala cea mare nu este plictiseala – cum se consideră adesea – ci lipsa de proporție. Principalul la Bach – precizează compozitorul – este un foarte dezvoltat simț al proporției”²¹².

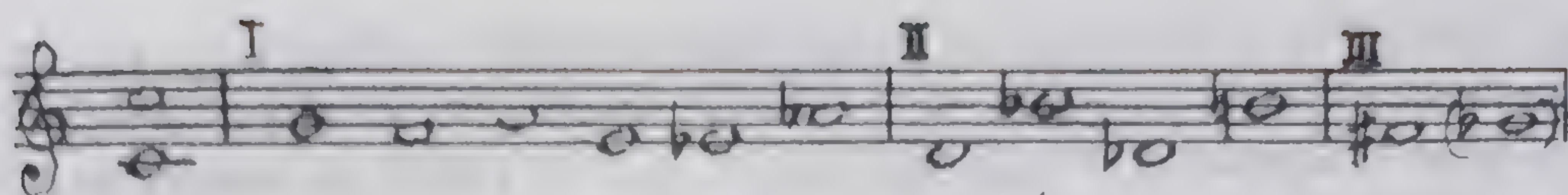
Să remarcăm și noi faptul că gândirea teoretică a lui Hindemith nu este abstractă, rod al teoretizărilor aride, ci este în întregime rezultată din practică și orientată, totodată, spre practica muzicală. Așa, de pildă, în cartea sa *Inițiere în compoziție*, Hindemith acordă un loc deosebit de important tehnicii compoziției, ocupându-se de tonalitate, de gamă, de intervale, de înrudirea sunetelor, de structura și clasificarea acordurilor, de tehnica scriiturii etc. Armoniei și melodiei le consacră câte un întreg capitol (IV și V), iar în încheiere, Hindemith demonstrează aplicarea practică a noilor metode de analiză armonică și melodică, luând drept exemple câteva fragmente din lucrările muzicale celebre, alese intenționat, din cele mai diferite epoci: *Dies irae*, balada *Il m'est avis* de Guillaume de Machaut, *Invențiunea la trei voci, în fa minor*, de Johann Sebastian Bach, *Preludiul* la opera *Trisan și Isolda* de R. Wagner, *Sonata pentru pian* (1924), partea I, de I. Stravinski și *Preludiul* la opera *Mathis pictorul* de P. Hindemith. În lucrarea sa, Hindemith propune un nou criteriu de definire a fundamentalei acordului, aceasta fiind în strânsă legătură cu gradul de înrudire dintre sunete, considerând că acestea se înrudesc între ele, față de o tonică, în gradul I, II și III. În gradul întâi de înrudire aflându-se cvarta, cvinta, terța și sexta; în gradul al doilea, secundele și septimele iar în gradul al treilea, cvarta mărită și cvinta micșorată.

²⁰⁹ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Atlantis-Verlag, 1959, pag. 90.

²¹⁰ Idem, pag. 150-151.

²¹¹ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, pag. 151.

²¹² Idem.



rezultând că între sunetele gamei există o elastică legătură, ele putând fi combinate în diferite forme, dând naștere la acorduri și succesiuni de acorduri, la baza lor stând un sunet central, tonică. Aceasta îl duce pe Hindemith, la concluzia că nici un acord nu este impropriu pentru a putea fi folosit în muzică și susține existența a două feluri de muzică: cea care este creată pe baza legilor înrudirii tonale și cea creată pe alte baze. Hindemith califică muzica din prima categorie drept bună, iar cea din a doua categorie drept „o muzică proastă”.

CREAȚIA

Edificată în atmosfera confuză, de speculații și de fantezii vizionar simbolice, specifică artelor primei jumătăți a secolului XX, creația lui Hindemith este cea a unui titan contemporan de talia lui Stravinski, Prokofiev, Sostakoviici, Honegger sau Milhaud, impresionând prin numărul mare de lucrări, prin varietatea genurilor abordate, prin măiestria realizării artistice și valoarea afectiv-emoțională. Compozitor și interpret (violist și dirijor), cunoscător profund al artei compoziției, aflat în posesia unui măreț simț al echilibrului și al ansamblului sonor, Hindemith a abordat în creație toate genurile muzicale aflate, în epoca sa, într-un proces amplu de reevaluare și redimensionare arhitecturală și stilistică.

Muzică vocală, instrumentală și de cameră

Ceea ce se poate lesne remarca privind lista creației lui Hindemith²¹³, este preferința compozitorului pentru muzica vocală, instrumentală și de cameră, de-a lungul activității sale creatoare realizând peste 120 de lieduri și coruri, peste 50 de sonate pentru toate instrumentele, 7 triouri, 7 cvartete, 2 cvintete și 8 muzici de cameră, la care se adaugă numeroase lucrări pentru educația muzicală a tineretului și diverse piese pentru diferite instrumente.

Să ne oprim atenția mai întâi asupra creației vocale a lui Hindemith și să observăm preocuparea compozitorului pentru expresie, pentru realizarea

²¹³ Vezi lista de lucrări la pag. 212.

unor melodii cantabile, încărcate de sensuri deduse din conținutul semantic al textelor. Mai puțin pregnantă la început în primele 20 de lieduri realizate înainte de conservator, în cele *Opt lieduri, opus 18* (1920) pe versuri de K. Bock, N. Morgenstern, E. Lassker-Schuller, H. Schelling și G. Trakl, în ciclul *Des Todes Tod, opus 23 a* (Moartea morții, 1922), trei melodii pentru voce și acompaniament instrumental, pe versuri de E. Reinaher și în ciclul *Die Junge Magd, opus 23 b* (Tânăra servitoare, 1922), șase melodii pentru voce și ansamblu instrumental, pe versuri de G. Trakl, această preocupare este evidențiată de cea mai importantă realizare a compozitorului, în acest gen, *Das Marienleben, opus 27* (Viața Mariei, 1923), cinsprezece melodii pentru voce și pian pe versuri de R. M. Rilke, inspirate din biblie, formând un ciclu împărțit în patru grupe de melodii, urmărindu-se atingerea unor culminații dinamice și expresive, conform unui grafic realizat de compozitor²¹⁴.

Prezentat în 1923 la Donaueschingen, ciclul *Viața Mariei* i-a adus compozitorului siguranța de sine, încrederea în forțele sale, conștiința valorii, precum și adeziunea unanimă a publicului. Conștiința valorii dar și o sporită exigență față de sine pentru că în prefața uneia dintre ediții Hindemith scria: „Impresia profundă pe care execuția acestei lucrări o lăsase asupra auditorului, îmi deschisese ochii, pentru prima oară asupra necesităților etice ale muzicii și a obligațiilor morale ale muzicianului. Înaintea mea se ridica idealul unei muzici nobile și cât mai desăvârșite posibil”²¹⁵. Aceste „necesități etice și obligații morale ale muzicianului” l-au determinat pe Hindemith să mediteze profund, ducându-l la realizarea între 1936 și 1948 a unei noi versiuni a ciclului.

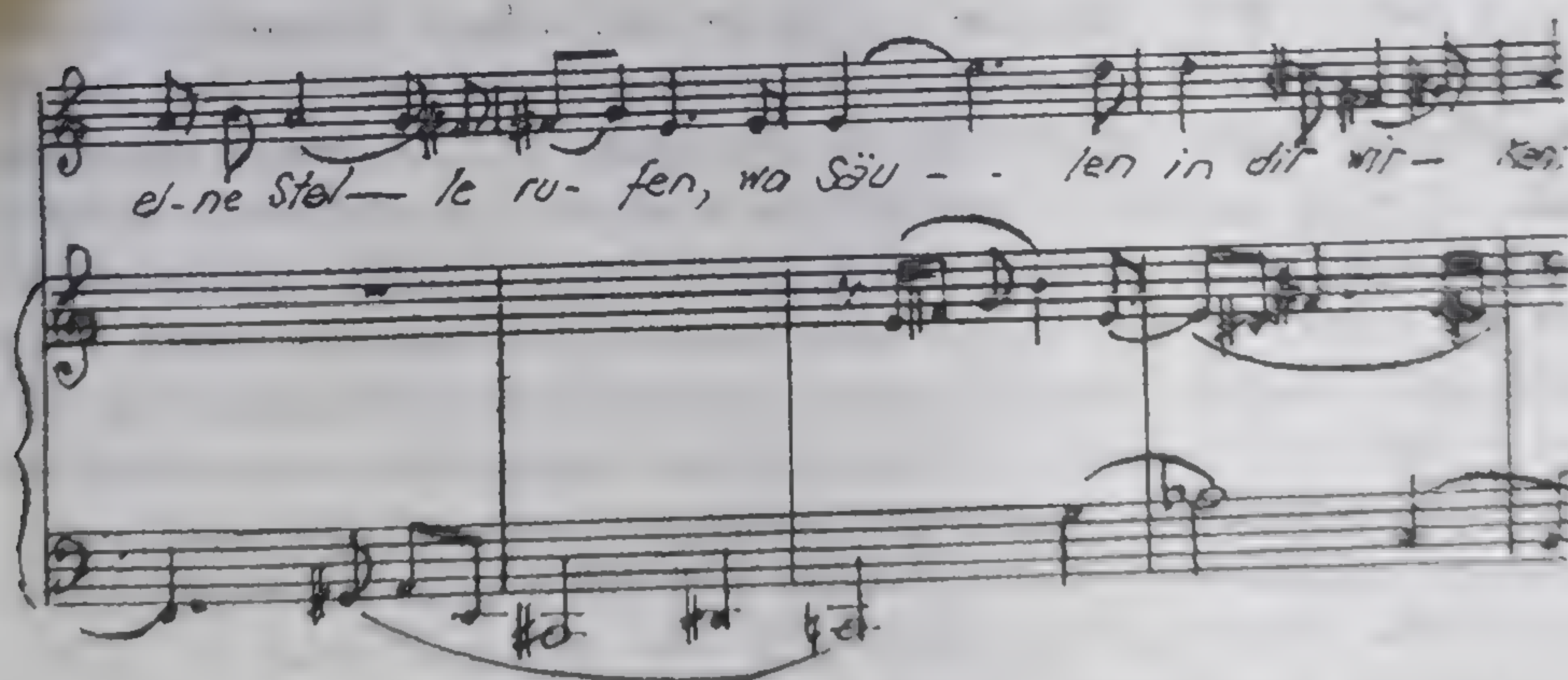
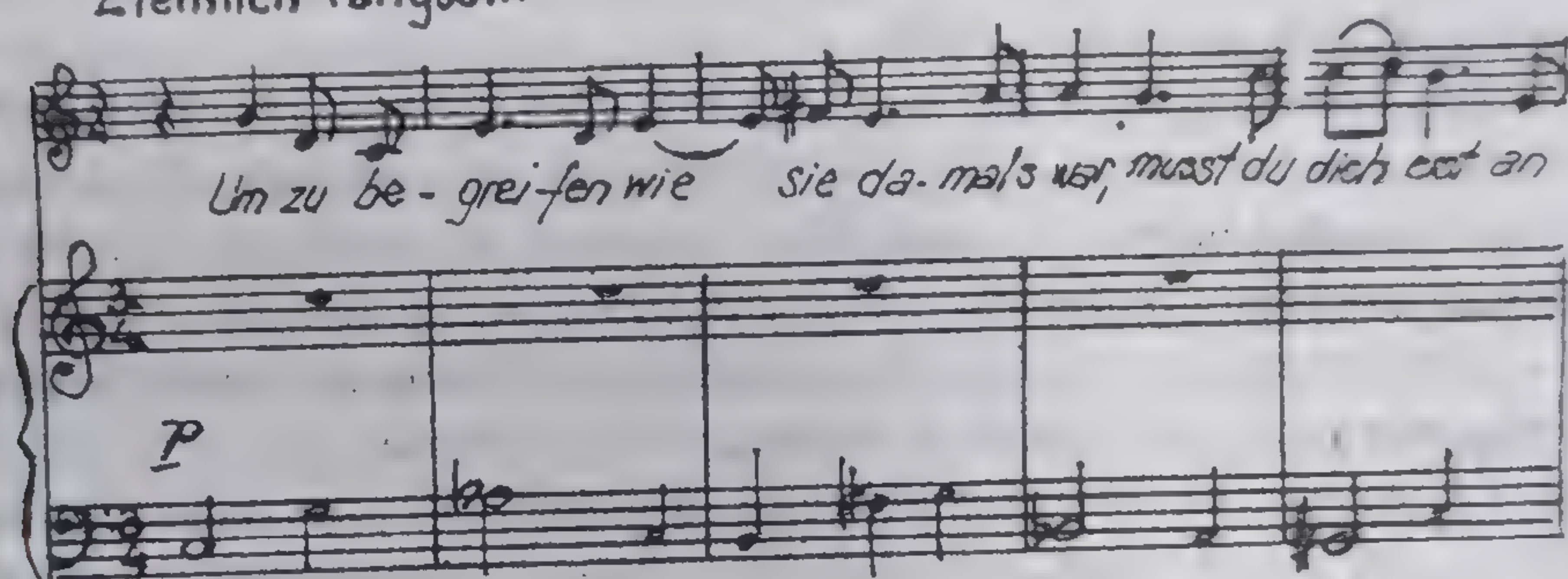
Spre deosebire de prima versiune, în care Hindemith, cucerit de „valul modernist” al anilor '20 a creat melodii uneori avocale cerând vocii eforturi mari, intervale și succesiuni melodice aproape de imposibilul realizării, stilul linear abordat încadrat în vechea tonalitate majoră și minoră dăunând expresivității textului, în a doua versiune, ciclul apare ca o lucrare cu totul nouă, fiind recompus după legile și regulile bine stabilite în *Inițiere în compoziție*, în care tonalitatea ocupă un loc principal. Dintr-o mărturisire a lui Hindemith, aflăm că după prima versiune a lucrat în continuare pentru a găsi cea mai bună formă, că și înainte a urmărit-o dar n-a reușit să o redea la 29 de ani. Astfel că, unele cântece au fost compuse de cinci ori, altele chiar de douăzeci de ori, aceasta demonstrând exigența deosebit de severă a compozitorului pentru găsirea expresivității maxime, în care vocea umană

²¹⁴ Iată liedurile: *Nașterea Mariei*; *Înfățișarea Mariei la templu*; *Bunavestire*; *Vizitarea Mariei*; *Bănuțala lui Iosif*; *Vestirea prin păstor*; *Nașterea lui Cristos*; *Popas în timpul fugii în Egipt*; *Despre nunta din Caana*; *Înaintea patimilor*; *Pietă*; *Iniștirea Mariei alături de cel înviat*; *Despre moartea Mariei I*; *Despre moartea Mariei II*; *Despre moartea Mariei III*.

²¹⁵ Paul Hindemith, *Das Marien Leben*, Editura Schott, Mainz, 1948.

capătă o importanță tot mai mare. Dintr-o necesitate expresivă, la fel ca Wagner, Hindemith atribuie tonalităților anumite corespondențe legate de personajele și stările pe care le descrie (*mi* – centrul tonal al lucrării, îl reprezintă pe Hristos; *si* o reprezintă pe Maria; *la* reprezintă cerescul; *re* crează starea de încredere, de siguranță etc.). De remarcat formele (unele instrumentale) și scriitura polifonică de factură neoclasică, în care Hindemith își construiește liedurile, un exemplu elocvent fiind al doilea, *Prezentarea Mariei la templu*,

Ziemlich langsam



scris în formă de passacaglie, a cărei temă este expusă de pian, sau penultimul, al paisprezecelea, *Von Tode Maria II*, în formă de temă cu 5 variațiuni și coda.

Grija pentru expresia melodică s-a manifestat și în celelalte lieduri create după 1927; în cele *Șase lieduri* pe versuri de Hölderlin (1933-35), în cele pe versuri de Rückert, Novalis, Silesius și Nietzsche, în cele *9 cântece engleze* (1942-44), în cele *Treisprezece motete pe texte latine* (1941-1960) și în toată creația sa vocală, consecvent esteticii neoclasice pe care a promovat-o.

Expresie melodică și în genul muzicii de cameră, în care Hindemith a excelat, mai ales în perioada anilor 1920-1930, când a obținut cele mai importante realizări și succese. Este genul în care a debutat în compoziție, primele lucrări (două triouri, trei sonate pentru vioară și pian, două sonate pentru violoncel și pian, trei sonate pentru violoncel solo ș.a.) fiind compuse în anul 1908, înaintea intrării sale la conservator. Cu aceeași pasiune a compus muzică de cameră și în perioada studiilor sale muzicale: *Cvartetul în mi minor, Tema cu variațiuni* pentru pian la patru mâini ș.a., dar mai ales după conservator când începe să-și numereze creațiile, primele fiind *Andante și scherzo pentru clarinet, corn și pian, opus 1, Cvartet de coarde, opus 2, Cvintet cu pian, opus 3* și altele.

Însă cele mai importante realizări în acest domeniu, Hindemith le-a obținut după 1920 când s-a făcut remarcat la Donaueschingen și s-a impus în cadrul Societății prietenilor muzicii cu *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 16*, în perioada următoare elaborând un mare număr de lucrări; mai puține pentru pian și mai multe pentru celelalte instrumente. Puține dar foarte importante și originale prin modalitățile de concepție și realizare.

La început au fost formele mici: fantezii, rondouri, valsuri și altele, după care au urmat: *Suita 1922*, cele *Trei sonate*, *Ludus tonalis*, *Sonata pentru pian la patru mâini* și *Sonata pentru două pianuri la patru mâini*.

În *Suita „1922”, opus 26* – o lucrare care a făcut senzație în vremea respectivă – Hindemith folosește mijloace de expresie caracteristice epocii, propunându-și să portretizeze viața specifică anului 1922, a orașului industrial, în care zgomotele mașinilor se amestecă cu cântecul cafenelelor. Cele cinci părți ale suitei (*Mars, Zgomote, Nocturnă, Boston, Ragtime*) sunt orânduite după principiul contrastului: trei părți ritmate încadrând două părți lirice (*Nocturna* și *Boston*). Cea care a șocat mai mult a fost piesa a cincea *Ragtime*, în care ritmurile muzicii de jazz sunt manevrate abil, în concordanță cu expresia de ansamblu a piesei. Pentru redarea cât mai veridică a piesei, Hindemith dă următoarele indicații: „Nu lua în seamă ceea ce ai învățat la orele de pian. Nu-ți bate capul dacă trebuie să cânti cu degetul patru sau „șase”. Cântă această bucată foarte sălbatic și energic în ritm ca o mașină. Tratează pianul ca un interesant instrument de bătut și acționează în consecință”²¹⁶.

Cele trei sonate pentru pian create în anul 1936 sunt diferite ca factură și expresie. Prima, *Sonata în A*²¹⁷, cea mai romantică, are la bază poezia *Der Main*, de Friedrich Hölderlin, pe care o menționează precizând că „l-a stimulat în compunerea lucrării”, *Sonata* fiind alcătuită din cinci părți (*Ruhig bewegte Viertel, Im Zeitmass eines sehr langsamen Marsches, Lebhaft, Ruhig bewegte*

²¹⁶ Paul Hindemith, *Suita „1922”*, Editura Schott's Söhne, Mainz.

²¹⁷ După opus 50 (1930), Hindemith nu și-a mai numerotat lucrările.

Viertel, vie im erste Teil, Lebhaft), a doua, *Sonata în G*, este o autentică sonatină în trei părți (*Mässig schnell, Lebhaft, Sehr langsam Rondo Bewegt*), de factură neoclasică cu o temă haydniană în rondo, iar a treia, *Sonata în B*, alcătuită din patru părți (*Ruhig bewegt, Sehr Lebhaft, Mässig schnell, Fuge-Lebhaft*, cea mai importantă fiind fuga finală, evidențiind stilul polifonic predilect al compozitorului.

Un stil pe care îl va „legifera” în *Ludus tonalis* (Jocul tonalităților, 1942), lucrarea de cel mai mare interes din creația pentru pian a lui Hindemith, un ciclu de douăsprezece fugi încadrate între un *Praeludium* și un *Postludium*, despărțite prin interludii, o lucrare ce evidențiază o desăvârșită tehnică contrapunctică tonală și pianistică, un fel *Das Wohltemperierte Klawier* modern. *Ludus Tonalis* reprezintă, de fapt, exemplificarea practică a teoriilor lui Hindemith privind tonalitatea, demonstrând existența doar a douăsprezece tonalități de bază, fiecare ton din gama cromatică dovedind fundamentala unei tonalități formate din douăsprezece sunete. Dar, spre deosebire de Bach care demonstra posibilitatea de a cânta la pian în toate tonalitățile majore și minore, realizând o mare generalizare a acestora, Hindemith anulează conceptul de mod major și minor, la el existând un singur ton de bază: *do, sol, mi bemol* etc.²¹⁸. La fel, acordurile la el sunt construite tot după principiul înrudirii sunetelor.

Și, cu toate că *Ludus tonalis* nu este considerată a fi cea mai reprezentativă pentru stilul lui Hindemith și nici cea mai valoroasă lucrare a sa, ea suscită, totuși, un mare interes, pentru organicitatea sa, pentru polifonia sa modernă, pentru stilul contrapunctic realizat. Să observăm, mai întâi, că *Preludiul* și *Postludiul* sunt una și aceeași piesă, *Postludiul* fiind recurența în oglindă a *Preludiului*. Apoi, să remarcăm că fugile se succed în ordinea gradului de înrudire dintre sunete, ordine stabilită de Hindemith în Seria 1, în care fiecare sunet este socotit „rădăcină a întregii game aderente”²¹⁹.

C, G, F, A, E, Es, As, D, B, Des, H, Fis
și că interludiile au trăsături ale unor genuri consacrate ca: pastorală, scherzo, marș, vals etc. și că nu totdeauna încep în tonalitatea fugii; că în țesătura muzicală a ciclului o mare importanță se acordă construcțiilor sonore de cvarte și cvinte goale; că modul este estompat și prin supracolorarea discursului muzical cu alterații, consecință a revizuirii radicale a conceptului de tonalitate, în unele piese tonalitatea definindu-se ca un element pur exterior (de exemplu, *Fuga a patra A*, începe cu expunerea temei în *F*, pentru ca tonalitatea de bază să se afirme abia în răspuns,

²¹⁸ La Hindemith, doar în primele lucrări este precizat modul; după 1937 el notează tonalitatea C, G, F etc. fără a mai spune dacă este major sau minor.

²¹⁹ Paul Hindemith, *Inițiere în compoziție*, vol. I, pag. 67.



iar *Fuga a șaptea, în la bemol*, se încheie în *do*).

Toate aceste procedee amintesc de vârsta de aur a polifoniei vest-europene, prin lucrarea sa, Hindemith deschizând noi perspective tehnicii contrapunctice și gândirii muzicale liniare contemporane.

Să mai adăugăm la creația pentru pian a lui Hindemith *Sonata pentru pian la patru mâini* (1938) și *Sonata pentru două piane la patru mâini* (1942), în care compozitorul realizează o prelungire a stilului polifonic din *Ludus tonalis* într-o amplificare sonoră dată de numărul mai mare de voci, culminând în finalul ultimei sonate cu o impresionantă fugă construită pe trei teme.

În creația sa, Hindemith a abordat și orga realizând trei sonate, primele două două în anul 1937 și a treia, pe vechi cântece populare, în anul 1940, toate într-o măiestrită realizare muzicală: prima romantică cu accente dramatice sesizabile mai ales în partea a doua, *Adagio*; a doua apropiată de sonoritățile unui concerto grosso, amintind de *Mathis der Maler*, cu un final (partea a treia) în formă de fugă la patru voci și, a treia, în care folosește drept *cantus firmus* trei vechi cântece populare germane (*Ach Gott, wen soll ich Klagen*, în partea întâi *Mässig bewegt*, *Wach auf, mein Hort*, în partea a doua, *Sehr langsam* și *So wünsch ich ihr*, în partea a treia, *Ruhig bewegt*).

Pentru celelalte instrumente, Hindemith a creat numeroase sonate, cele mai multe fiind destinate instrumentelor cu arcuș, solo sau cu pian. Mai întâi, vom reține, cele șase sonate cuprinse în *opus 11* (1917-1919) alcătuit din: *Sonata pentru vioară solo în sol minor* (op. 11 nr. 1), *Sonata pentru vioară și pian* (op. 11 nr. 2), *Sonata pentru violoncel și pian* (op. 11, nr. 3), *Sonata pentru violă și pian* (op. 11, nr. 4), *Sonata pentru vioară solo* (op. 11, nr. 5) și *Sonata pentru vioară solo* (op. 11, nr. 6) realizate în stil tradițional romantic cu unele influențe bachiene în scriitura polifonică, toate însă evidențind măiestria profesională a compozitorului, simțul echilibrului, al invenției melodice și arta învecimantării ei.

Pe un plan superior se situează cele patru sonate cuprinse în *opus 25* (1922-1923), la care Hindemith nu mai precizează modul și nici tonalitatea (*Sonata pentru viola solo*, opus 25, nr. 1, *Sonata pentru viola d'amore și pian*, opus 25, nr. 2, *Sonata pentru violoncel solo*, opus 25, nr. 3 și *Sonata pentru viola și pian*, opus 25, nr. 4 și cele trei sonate cuprinse în *opus 31*

(1923-1924) nr. 1 și 2 pentru vioară solo și nr. 4 pentru vioară solo²²⁰, toate realizate în spirit modern, caracteristic deceniului al treilea al secolului nostru.

La toate acestea se adaugă cele cinci sonate create după anul 1930: *Sonata în E pentru vioară și pian* (1935); *Sonata în C pentru vioară și pian* (1939); *Sonata în C pentru violă și pian* (1939); *Sonata pentru violoncel și pian* (1948) și *Sonata pentru contrabas și pian* (1949), lucrări realizate în plină maturitate creatoare, într-un stil elevat, stabil, definit și individualizat în cadrul neoclasicismului și neoromantismului de la mijlocul secolului XX.

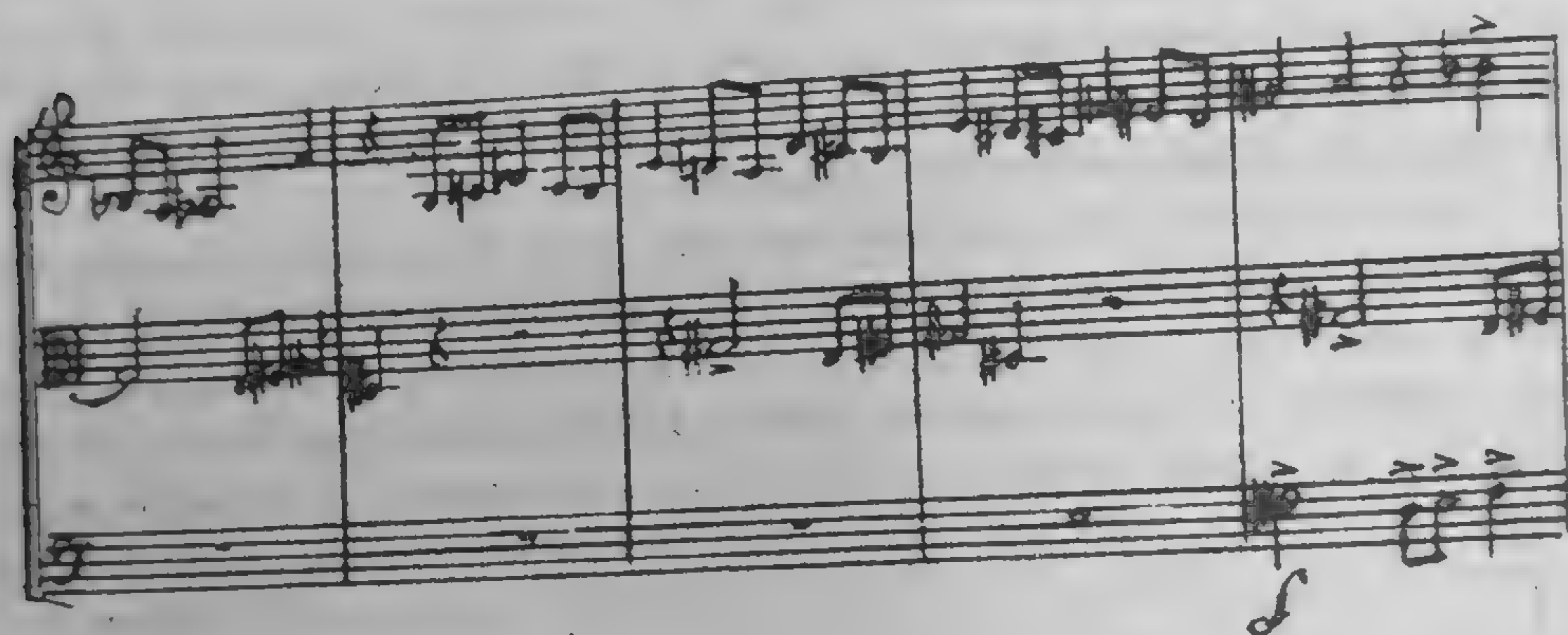
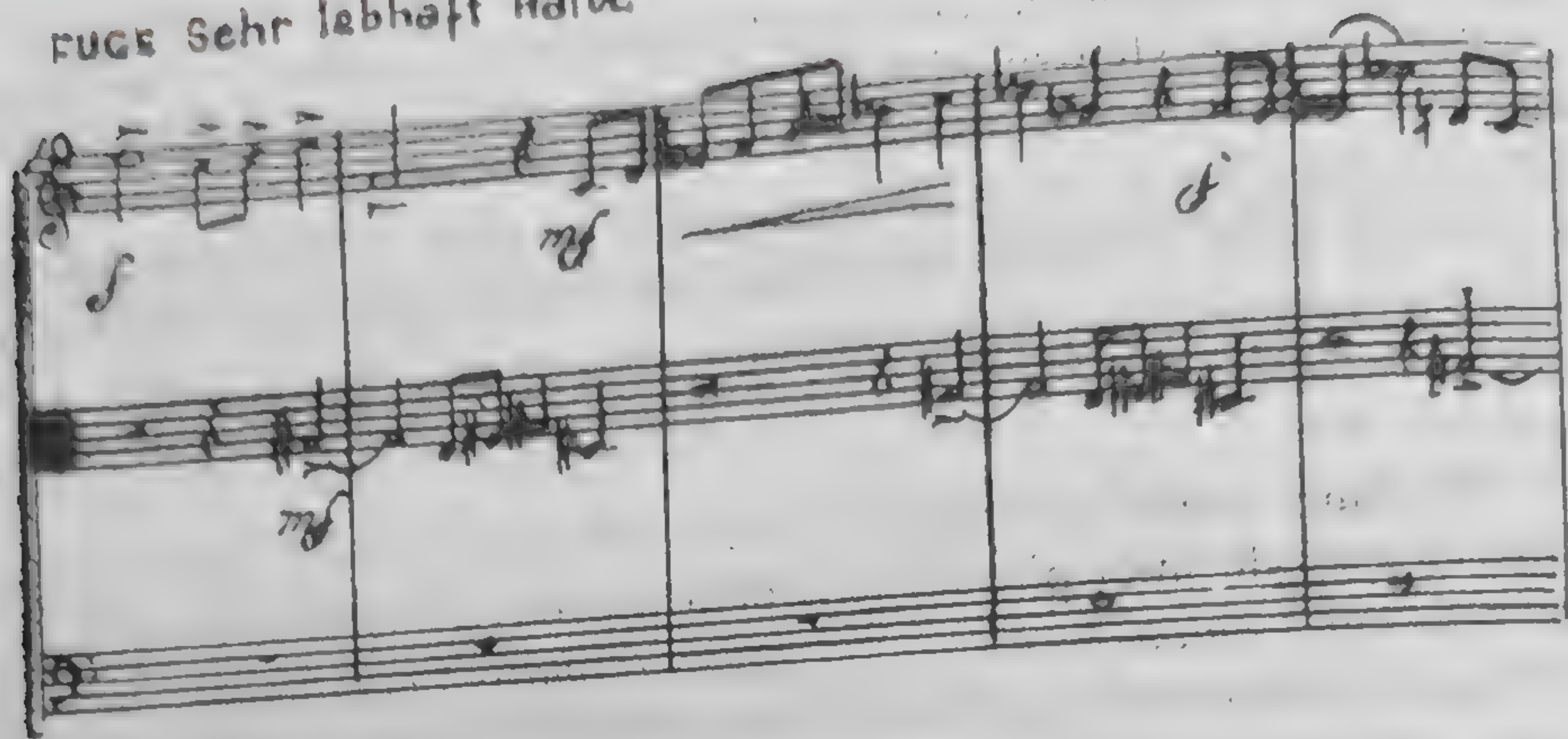
Un mare număr de lucrări, Hindemith le-a destinat instrumentelor de suflat. Alături de mici piese scrise pentru diferite instrumente și pian, el a creat mai întâi *Sonata pentru două flaute (Sonatina canonică)*, opus 31 nr. 3 (1924) apoi *Sonata pentru flaut și pian* (1936), *Sonata pentru oboi și pian* (1938), *Sonata pentru clarinet și pian* (1939), *Sonata pentru corn și pian* (1925) și *Sonata pentru tubă și pian* (1955). La toate acestea dacă adăugăm și *Sonata pentru harpă și pian* (1939), atunci avem lista completă a tuturor instrumentelor dintr-o orchestră simfonică.

Pentru ansamblurile instrumentale mai mari, Hindemith a compus trei triouri (două de coarde și unul pentru pian, violă și hechelfon), opt cvartete (șapte de coarde și unul pentru clarinet, vioară, violoncel și pian), două cvintete (primul pentru cvartet de coarde și pian și al doilea pentru clarinet și cvartet de coarde), un septet pentru suflători și un octet pentru o formație mixtă (suflători și coarde), toate realizate în arhitecturi tradiționale, evidențiind un excepțional simț al formei și o mare siguranță în meșteșugul componistic. Era firesc, de altfel, pentru că Hindemith interpretul, membru al cvartetului Amar-Hindemith, acumulase o imensă experiență și simț al muzicii de cameră.

Iată, spre exemplu, triourile sale. Primul a fost scris *Trio pentru vioară, violă și violoncel*, opus 34 (1924), care apare după primele trei cvartete de coarde și după primul cvintet, cel pentru clarinet și cvartet de coarde, astfel că lucrarea se situează cel puțin la nivelul valoric al acestora. Dedicat lui Alois Haba, *Trioul* – alcătuit din patru părți (*Toccata*, *Schnelle halbe. Langsam und mit grosser Ruhe*, *Mässig schnelle Viertel FUGA Sehr lebhaft Halbe*), evidențiază orientarea modernă a compozitorului, preocuparea sa pentru găsirea unor noi procedee de organizare a universului sonor. Absența armurii, a însemnelor măsurii și prezența din abundență a alterațiilor evidențiază marea libertate în scriitura muzicală. Atrage atenția însă preocuparea pentru realizarea arhitecturilor, mai ales prima parte, o *Toccata* și ultima parte *FUGA*, aceasta din urmă evidențiind scriitura bitonală, prima expunere fiind alcătuită dintr-un subiect cu o codetta, expuse de vioară, și o formulă ostinato expusă de violă.

²²⁰ Numărul 3 din op. 31 este *Sonata pentru două flaute*, „*Sonatina canonică*”.

ruge sehr lebhaft Halbe



De remarcat, totodată, poliritmia realizată în secțiunea *Sehr ruhige Achtel*, după care în reexpoziție se revine la un ritm măsurat, de data aceasta notat ferm ($\frac{3}{4}$).

Spre deosebire de acesta, al doilea, *Trio pentru vioară, violă și violoncel* (1933), răspunde atât imperativelor noii orientări estetice neoclasice în care a intrat Hindemith după 1930, cât și noii sale gândiri tonale. Alcătuită din trei părți (*Mässig, schnell, Lebhaft, Langsam*), lucrarea este riguros încadrată în măsuri, evidențiind polifonia liniară a unui mare maestru.

Măiestrie și siguranță în meșteșugul componistic și în creația de cvartete a lui Hindemith, cele patru „Streich”-uri situându-se printre cele mai realizate lucrări ale compozitorului. Primul a fost *Cvartetul de coarde în do minor*, opus 2 (1915), o lucrare ce se situează la începutul drumului componistic al compozitorului, căruia i-a urmat al doilea, *Cvartetul de coarde în fa minor*, opus 10 (1919), prima lucrare tipărită a lui Hindemith, de către editura Schott's Söhne din Mainz, care i-a atribuit numărul 1 (primul, *Cvartetul în do major*, rămânând nenumărat), o lucrare ce, în mod sigur, a atras atenția editorului prin multiple calități de ordin componistic, architectural și artistic. Căci, cine

nu observă echilibrul conferit de structura tripartită abordată (*Sehr lebhaft straff im Rhythmus, Thema mit Variationen – Gemächlich, Finale – Lebhaft*) foarte bogată în polifonii măiestrite (ca cea din dezvoltarea formei de sonată a părții întâi, o fugă la patru voci, sau cele din *Thema* cu cinci variațiuni și din *Finale*, amplu și dinamic) și în idei muzicale expresive, de un lirism intens, seducător.

Cu cvartetul următor, *Cvartetul de coarde nr. 2 în do major, opus 16* (1921), Hindemith „intră” în elita muzicală contemporană, lucrarea fiind aplaudată la Donaueschingen, locul festivalurilor de muzică de cameră contemporană, între anii 1921–1927. Păstrând alcătuirea tripartită și formele tradiționale (*Lebhaft und sehr energisch – în formă de sonată, Sehr langsam – lied, FINALE – Äusserst lebhaft – rondo-sonată*) și scriitura polifonică densă – mai ales în secțiunea lentă –, Hindemith realizează în final o biritmie interesantă, prima temă fiind o polifonie dublă expusă în două ritmuri diferite de doi și de trei timpi,



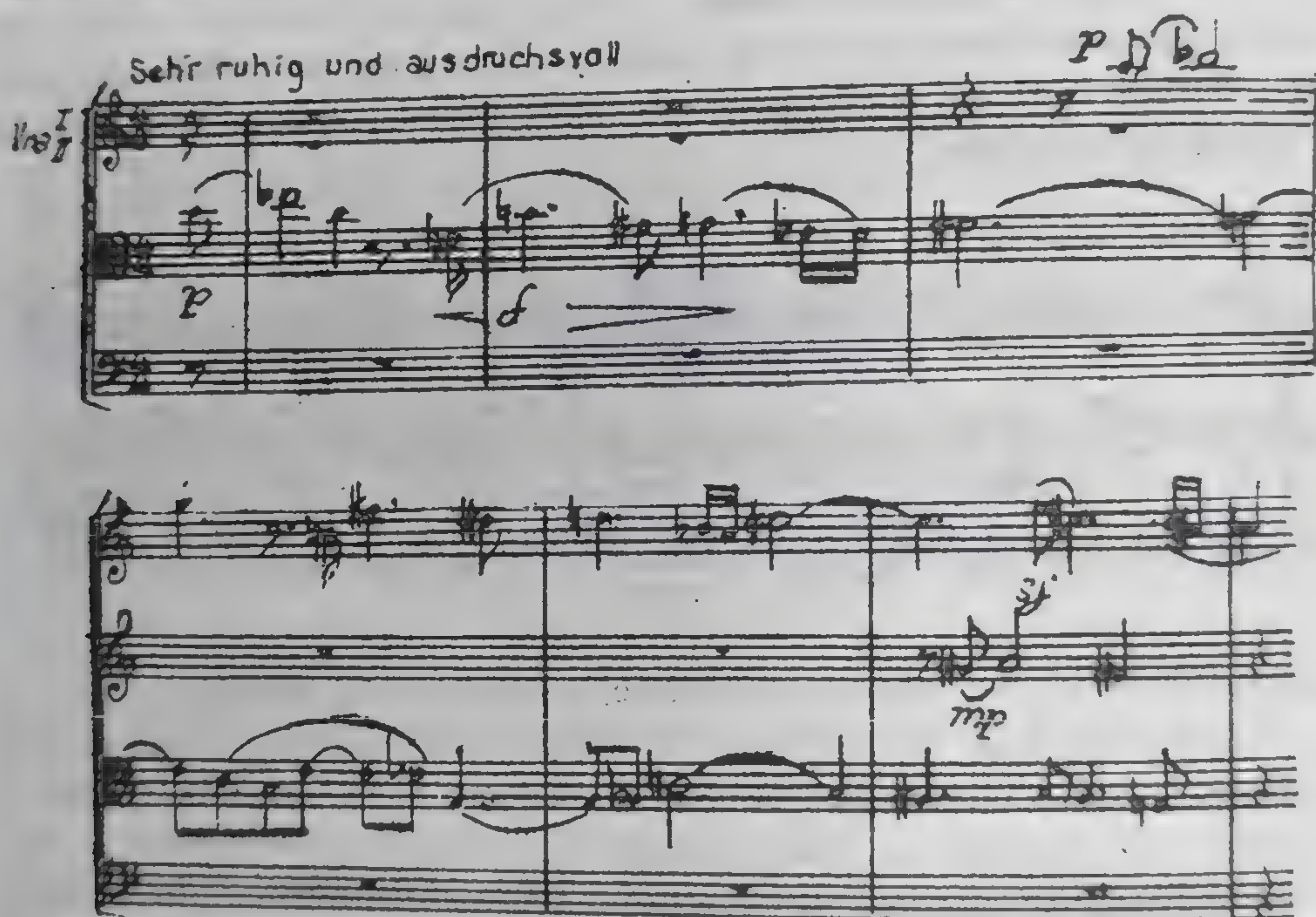
amintind de procedee similare practicate de Stravinski și Bartók.

Cu *Cvartetul nr. 3 opus 22* (1922), Hindemith intră într-o perioadă a clarificărilor stilistice și a limpezirilor în maniera sa de scriitură. Păstrând discursul muzical polifonic, instabilitatea tonală, abundența de cromatisme și arhitecturile tradiționale, el accentuează expresia lirică, aceasta fiind prezentă în toate cele cinci părți ale cvartetului: în *Fugato, Sehr langsam Viertel*, în *Schnell Achtel energisch* – o veritabilă toccata, în *Ruhige Viertel Stets flissend* – cu o temă poetică, una dintre cele mai frumoase scrise de Hindemith, în *Massig schnelle Viertel* – din nou pe un ritm uniform de toccata, cu o notă de umor, în *Rondo Gemächlich und mit Grazie* – cu refrenul foarte apropiat ca factură de tema *Fugii în do minor*, din volumul întâi al *Clavecinului bine temperat* de Bach.

Clarificări stilistice și limpezire a scriiturii și în *Cvartetul de coarde nr. 4, opus 32* (1923), predominant polifonic, realizat într-o arhitectură tripartită mai deosebită, în care partea întâi (*Lebhaft Halbe*) este o fugă, partea a doua (*Sehr langsam, aber immer flissend*) este un lied polifonic, iar partea a treia debutează cu *Kleiner Marsch (Vivace sempre crescendo)*, continuă cu

Passacaglia și se încheie cu o secțiune *FUGATO* (*So schnell wie möglich*). Este cel mai polifonic dintre toate cvartetele lui Hindemith, prezența formelor muzicale polifonice preclasice evidențiind adeziunea sa la neoclasicism.

Dar, puritatea și esența stilului cvartetistic hindemithian sunt atinse abia în ultimele două cvartete: *Cvartetul nr. 5 în mi bemol* (1943) alcătuit din patru părți (*Sehr ruhig und ausdrucksvoll, Lebhaft und sehr energisch, Ruhig Variationen, Breit und energisch*) și *Cvartetul de coarde nr. 6* (1945) alcătuit tot cvadripartit (*Fast, Quiet scherzando, Slow, Canon, moderately fast*), ambele cvartete fiind realizate sub imperiul gândirii polifonice liniare, celor patru instrumente fiindu-le încredințate linii melodice simple ca desen și scriitură, dar încărcate de sensuri în expresie.



Cele două cvintete create de Hindemith sunt diferite nu numai ca alcătuire, ci și ca mod de gândire muzicală, scriitură și realizare a partiturii. Astfel, primul, *Cvartetul pentru pian și cvartet de coarde în mi minor*, opus 7 (1917) este o muzică scrisă în spiritul tradițiilor romantice cu unele momente mai puțin izbutite, iar arhitecturile sunt mai puțin finisate.

În schimb, al doilea, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde*, opus 30 (1923) se înscrie în sfera stilistică a *Cvartetului de coarde nr. 4*, opus 32. Alcătuit din cinci părți simetrice (*Sehr lebhaft, Ruhig, Schneller Ländler, Arioso Sehr ruhig, Sehr lebhaft*), într-o scriitură polifonică măiestrită, *Cvintetul* se constituie ca un veritabil concertino, în care clarinetul, fără a avea rol solistic, este integrat ansamblului. Să remarcăm însă transperanța sonorităților

obținută prin simplificarea scriiturii muzicale și, mai ales, prin accentuarea dialogului dintre instrumente.

Transparentă și simplificare a scriiturii și în *Septetul* (1948) pentru flaut, oboi, clarinet, bas-clarinet, fagot, corn și trompetă, alcătuit din cinci părți (*Lebhaft, Intermezzo, Sehr langsam, Variationen Mässig schnell, Intermezzo Sehr langsam, Fuge. Alter Berner Marsch Schnell*), din nou o construcție simetrică, simetria rezultând din numărul părților și orânduirea lor în cadrul ansamblului lucrării, pentru ca în *Octetul* (1957–1958) pentru suflători și coarde (clarinet, fagot, corn, vioară, 2 viole, violoncel și contrabas), să atingă un mare rafinament al scriiturii și al discreției, în expresie.

Un loc aparte în creația lui Hindemith îl ocupă acele lucrări intitulate de el *Kammermusik* (Muzică de cameră), adevărate concerte pentru diferite instrumente²²¹ acompaniate de formații camerale, foarte apropiate de formula concertelor grossi, apărute ca un fel de răspuns atitudinal al compozitorului și ca o reacție împotriva hipertroficei dezvoltări a sonorităților orchestrale, împotriva gigantismului orchestral din perioada romantismului german, târziu. Diferite ca structură, conținut ideatic, realizare și expresie muzicală, aceste lucrări relevă sonorități inedite, oarecum opuse idealurilor romantismului târziu, în ele, mai mult ca oriunde, putându-se observa acea pulsație ritmică de natură bachiană, care și-a găsit corespondentul modern în Paul Hindemith, adept al esteticii neoclasice și al formulei „înapoi la Bach”.

Originale, realizate într-o manieră modernă specifică secolului nostru, cele șapte *Kammermusik* realizate între anii 1921–1927 sunt cuprinse în trei numere de opus: (în *op. 24*, o lucrare, în *op. 36*, patru lucrări și în *op. 46*, două lucrări) și evidențiază o mare diversitate a alcătuirilor instrumentale și a modului de abordare a problematicii muzicale.

Astfel, *Kammermusik nr. 1, mit Finale 1921, opus 24, nr. 1* (1921) este un concert de cameră pentru doisprezece instrumentiști, orchestra fiind alcătuită din instrumente solo (flaut care alternează cu piccolo, clarinet, fagot, trompetă, acordeon, pian, percuție (cu sirenă, cutie de tablă umplută cu nisip, tub în *fa diez*², tobă mică, lemn american, tamburină, cinel mic, xilofon și triangu), 2 viori, violă, violoncel și contrabas), o lucrare alcătuită din patru părți (*Sehr schnell und wild, Mässig schnelle Halbe Sehr streng im Rhythmus, Quartet. Sehr langsam und mit Ausdruck* și *Finale: 1921 Lebhaft*), partea a treia fiind un cvartet pentru tub în *fa diez*², flaut, clarinet și fagot. În lucrare rețin atenția instabilitatea tonală, fluctuația cromatismelor, dese schimbări de măsură, factura polifonică a discursului muzical, toate constituite ca attribute ale originalității limbajului său muzical.

²²¹ Unii muzicologi și monografi ai lui Hindemith includ aceste lucrări în seria concertelor sale pentru orchestra simfonică.

În *Kammermusik nr. 2, opus 36 nr. 1* (1924), Hindemith realizează o arhitectură cvadripartită (*Sehr lebhaft Achtel, Sehr langsame Achtel, Kleines Potpourri - Sehr lebhaft Viertel, Finale. Schnelle Viertel*), pentru care folosește o orchestră alcătuită din douăsprezece instrumente soliste (flaut, oboi, clarinet, bas-clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon, vioară, violă, violoncel și contrabas) care acompaniază pianul într-o manieră concertantă caracteristică. De remarcat partida pianului, bogată în elemente și formule ritmice specifice stilului concertant, cu momente solistice cadențiale și uneori de virtuozitate.

O formație asemănătoare folosește și în *Kammermusik no. 3 opus 36 nr. 2* (1925), un concert pentru violoncel și zece instrumente soliste (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon, vioară, violoncel și contrabas), reușind tot o construcție cvadripartită (*Majestätisch und stark, Mässig schnelle Achtel, Lebhaft und lustig Sehr ruhige und gemessen schreitende Viertel, Mässig bewegt Halbe. Munter, aber immer gemächlich*), primele două părți fiind legate prin „attacca”, în ansamblu, o arhitectură muzicală suplă, prin modul de înlănțuire a părților și prin pulsația ritmică a muzicii, fiind foarte aproape de spiritul muzicii lui Bach.

Spre deosebire de acesta, în *Kammermusik nr. 4 (Violinkonzert) opus 36 nr. 3* (1925), Hindemith folosește o orchestră de cameră mai mare, foarte apropiată ca alcătuire de tipul orchestrei clasice, iar arhitectura este pentapartită (*Signal. Breito majestatische Halbe, Sehr lebhaft, Nachtstück. Mässig schnelle Achtel, Lebhaft Viertel, So schnell wie möglich*), cu câteva particularități distincte. Astfel, atrage atenția prima parte, *Signal* (Semnal), în care violina solo „tace”; atrage atenția apoi, partea a treia, *Nachtstück* (Nocturnă), ca și partea a cincia, finalul, cu indicația *Atât de repede cât este posibil*, în care apare un fragment „Wie ein Walzer” fără schimbarea măsurii de 4/4, realizat doar prin caracter și prin plasarea accentelor din trei în trei timpi.

Cel mai apropiat însă de spiritul bachian este *Kammermusik no. 5 (Bratschenkonzert), opus 36 no. 4* (1927), dedicat profesorului său Arnold Mendelsohn, un concert pentru violă și orchestră de cameră, din care lipsesc viorile și violele, o arhitectură cvadripartită (*Schnelle Halbe, Langsam, Mässig schnell, Variante aines Militarmärschen*), al cărui debut este însăși începutul *Fugii în do minor* din vol. I al *Clavecinului bine temperat*. Atenția este reținută și de final „Variațiuni pe tema unui marș militar bavarez”, prelucrat de Hindemith în maniera-i caracteristică.

În ultimele două, *Kammermusik no. 6, opus 46 nr. 1* și *Kammermusik no. 7, opus 46 no. 2*, ambele compuse în anul 1927, Hindemith realizează alte două concerte de cameră: primul pentru violă d'amore și orchestră de cameră, și al doilea, pentru orgă și orchestră de cameră, ambele fiind realizate, în general, în spiritul celor descrise mai sus, Hindemith dovedind și aici fantezie, spirit inventiv, meșteșug componistic și măiestrie artistică.

Creația concertantă și simfonică

Puternic atras de orchestra simfonică, Hindemith a abordat-o încă din tinerețe, prima creație destinată orchestrei fiind *Concertul în mi major, opus 3*, pentru violoncel și orchestră, compus în anul 1916. În anii care au urmat, Hindemith a realizat numeroase muzici orchestrale, concerte pentru orchestră (cu sau fără instrumente soliste) și simfonii, toate încadrate în forme muzicale tradiționale, într-un limbaj modern, conform cu gândirea sa estetică neoclasică și neoromantică. Ceea ce atrage atenția atunci când privești lista lucrărilor sale concertante și simfonice, este marea varietate a alcătuirilor orchestrale și modul original de tratare al acestora, nerepetându-se de la un concert la altul, de la o simfonie la alta.

Iată, de pildă, lucrările concertante. După *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1916), au urmat: *Concertul pentru orchestră opus 38* (1925), în care folosește și trei percuționiști, lucrarea fiind alcătuită din patru părți (*Mit kraft, mässig schnelle Viertel, ohne Pathos..., Sehre schnelle Halbe, Marsch für Holzbläser, Nicht zu langsame Viertel, Basso ostinato. Schnelle Viertel*), la prima atrăgând atenția indicația „fără patos” și legătura cu partea a doua, la partea a treia *Marșul* pentru instrumente din lemn și la ultima parte, *Basso ostinato*,



o splendidă polifonie, o fugă amplă suprapusă unei teme ostinato alcătuită din șase sunete;

Concertul pentru pian, alămuri și harpe, opus 49 (1930), în care pianul este acompaniat de o orchestră alcătuită din 4 corni, 3 trompete, 2 tromboane, tuba bas și 2 harpe, un concert alcătuit din patru părți, prima, liniștită, întreaga formație fiind antrenată într-o polifonie imitativă în stil fugato, a doua, un dialog pian-orchestră, a treia, foarte capricioasă din punct de vedere ritmic, o succesiune de variațiuni pe o temă și finalul, viguros, ce rememorează teme din părțile anterioare, primind însă noi înfățișări și sensuri;

Konzertmusik, opus 50 (1930), scris pentru Orchestra simfonică din Boston, un concert pentru instrumente de suflat de alamă (4 corni, 4 trompete, 3 tromboane, bas-tuba și cvintetul de coarde), o lucrare alcătuită din două părți: prima, având două secțiuni (*Mässig schneller, mit kraft, Sehr breit, aber stetig fliessend*) și a doua parte, trei secțiuni (*Lebhaft, Langsam, Im erste zeitmass*), ce se înlanțuie într-o strânsă unitate tematică și orchestrală;

Concertul Der Schwanendreher (1935), pentru violă și orchestră redusă, o lucrare alcătuită din trei părți, pe teme de vechi cântece populare, ce apar

citare în toate cele trei părți ale concertului, titlul fiind împrumutat de la melodia populară *Seid Ihr nicht der Schwanendreher?* citată în final;

Concertul pentru vioară și orchestră (1939) cu expresia sa lirică, în afara dramatismului, o arhitectură tot tripartită (*Mässig bewegte Halbe, langsam, Lebhaft*), construită pe principii clasice, cu o formă de sonată în prima parte, temperamentală și ironică, un lied în partea a doua, melodioasă, calmă, cu unele momente improvizatorice și un rondo-sonată în finale, pe ritm de dans;

Concertul pentru violoncel și orchestră (1940), cu expresia sa imnică din prima parte și patetică din final, cu unele elemente autobiografice;

Concertul pentru pian și orchestră (1945), scris pentru pianistul american Jesus Maria Sanroma, în care citează, în final vechi melodii populare de dans (*Medley in the medieval Dance "Tre Fontane"*), realizând o serie de variațiuni de caracter (canzona, marș, vals);

Concertul pentru clarinet și orchestră (1947), dedicat clarinetistului Beny Goodman, creație de estradă strălucitoare, cu elemente de jazz, cu armonii picante și ritmuri sincopate în toate secțiunile lucrării;

Concertul pentru suflători de lemn, harpă și orchestră (1949), o lucrare tripartită (*moderately fast, Grazioso, Rondo-Rather-fast*), în care flautul, oboiul, clarinetul, fagotul și harpa sunt instrumente solo, întreaga formație fiind tratată în combinații ca acestea: solist-orchestră, grup-soliști-orchestră, solist-grup, grup-grup, finalul fiind construit pe tema marșului nupțial de Felix Mendelssohn-Bartholdy;

Concertul pentru trompetă, fagot și orchestră de coarde (1949), tot o partitură tripartită (*Allegro spirito, Molto adagio. Allegro pesante. Poco piu tranquillo, Vivace*), o partitură transparentă în sonorități, reliefând dialogul dintre cele două instrumente soliste;

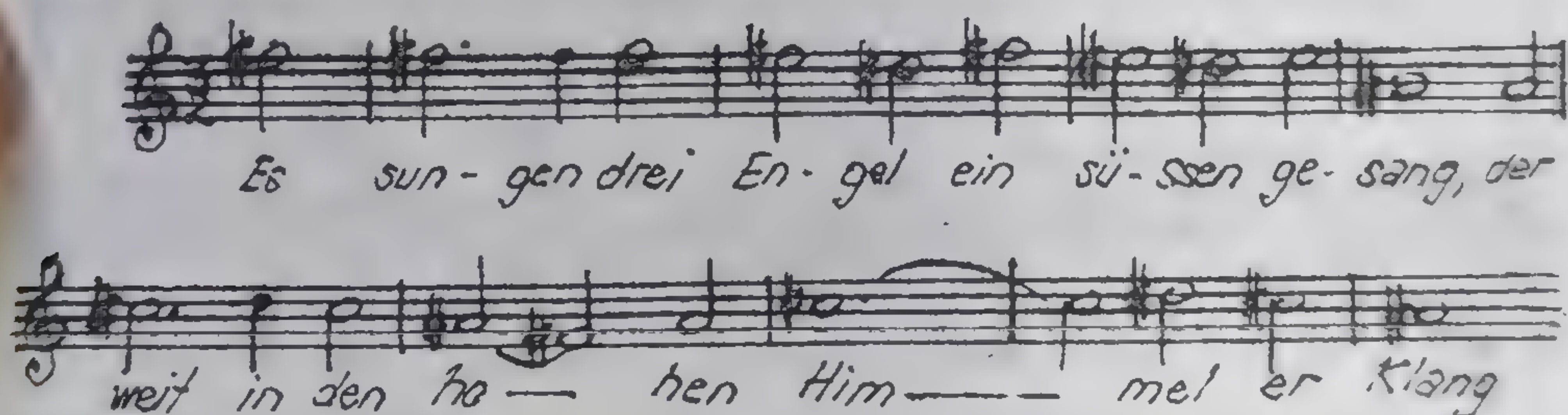
Concertul pentru orgă și orchestră (1962), scris la comanda Filarmonicii din New-York, pentru inaugurarea centrului cultural Lincoln, o creație bogată în sonorități, în care apar complexe armonice disonante, ce alternează cu pânze contrapunctice, pentru ca în final să realizeze o adevărată apoteoză pe tema imnului latin *Veni Creator Spiritus*.

Tot atât de diverse în alcătuire și realizare sunt și simfoniile lui Hindemith, o creație ce se înscrie pe linia clarificărilor și convergențelor stilistice din prima jumătate a secolului XX, menite să demonstreze progresul obținut de gândirea simfonică europeană din această perioadă și să infirme, totodată, previziunea sumbră a morții simfoniei. *Lustige Simfonieta*, opus 4 (1916), *Simfonia Mathis der Mahler*, *Symphonische Tänze*, *Simfonia în Es*, *Simfonia Serena*, *Simfonieta în E*, *Simfonia în B*, *Simfonia Armonia der Welt*, *Simfonia Pittsburg*, *Suita de dansuri franceze*, iată cele zece partituri simfonice realizate de Hindemith.

Dintre acestea cea mai mare popularitatea a cunoscut-o *Simfonia Mathis der Maler* (Mathis pictorul, 1934) o creație de excepție a primei jumătăți a secolului XX atât prin modul original de realizare a arhitecturii, cât și prin modul de rezolvare a contradicțiilor dintre gândirea simfonică pură și cea programatică. Dar, ce este, de fapt, *Simfonia Mathis pictorul*?

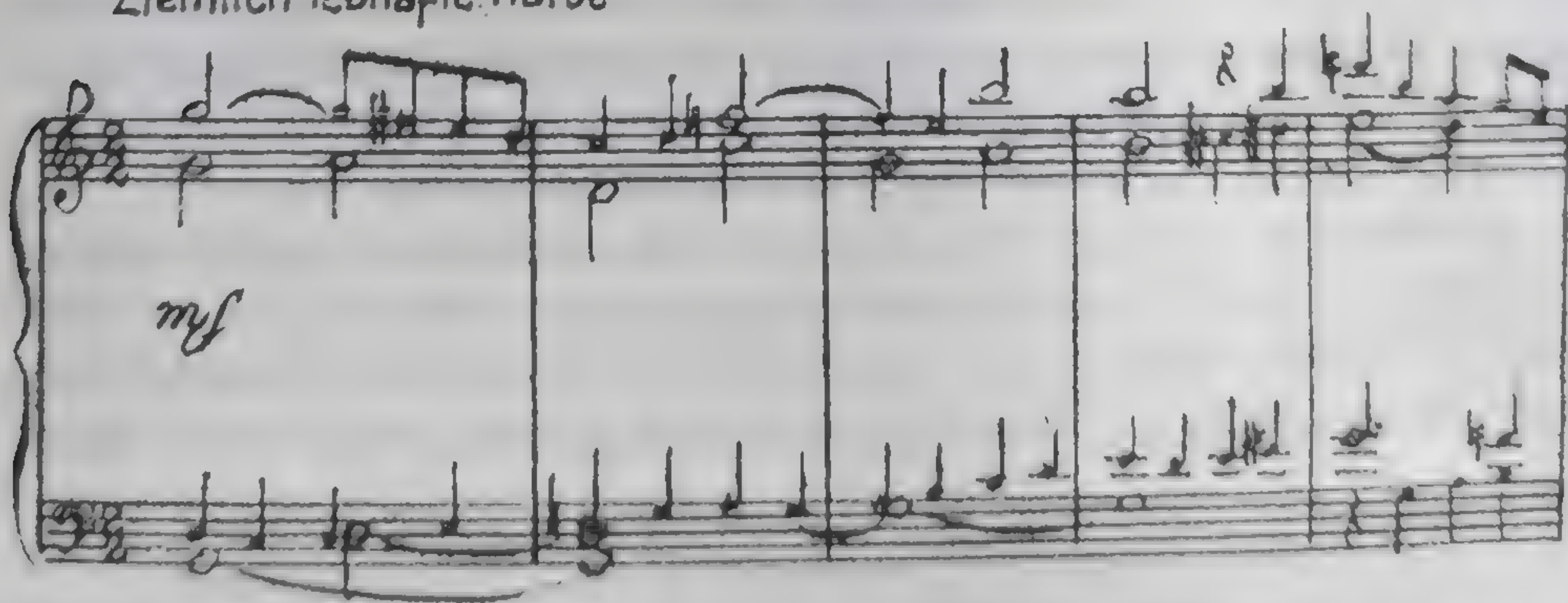
O simfonie pentru orchestră mare alcătuită din trei părți-tablouri simfonice intitulate: *Concertul îngerilor*, *Punerea în mormânt* și *Tentațiile Sfântului Anton*, intitulate astfel după denumirea a trei tablouri componente ale celebrei picturi *Altarul din Isenheim* de Mathias Grünewald. O simfonie care își ia denumirea de la opera cu același nume (muzica fiind derivată din operă) dar, în care – spre deosebire de operă, care prezintă momente și evenimente din viața și activitatea pictorului²²² – sunt redată imagini, impresii și mai ales emoții trezite de contemplarea celor trei tablouri ale lui Grünewald, care a dus la realizarea operei, înaintea simfoniei.

Partea întâi a simfoniei, *Concertul îngerilor*, o formă tripartită cu punct culminant central, este *Preludiul* operei cu același nume preluat identic și debutează într-o muzică lentă (*Ruhig bewegt*), cu tema vechiului coral lutheran *Es sun gen drei Engel* (Au cântat trei îngeri), intonat în operă de Regina Swalbe, în scena a șasea,



un fel de *cantus firmus* urmată fiind de o mișcare destul de vioaie,

Ziemlich lebhaft. Halbe



²²² Vezi p. 166.

în formă de sonată cu dublă expunere, în care Hindemith creează o muzică de atmosferă, senină, cu uşoare umbre şi tonuri arhaizante, menite să ilustreze o nemărginită dragoste de viaţă şi năzuinţă spre frumuseţe şi fericire.

Partea a doua, *Grablegung* (Punerea în mormânt), cu desfăşurarea ei *Sehr langsam*, este o muzică sobră²²³, de adâncă meditaţie filozofică depăşind cadrul unei muzici funebre; ea tinde să sugereze o suferinţă profundă şi amplă ce treptat se dizolvă într-un invers al speranţei şi luminii.

În contrast cu aceasta, partea a treia, *Versuchung des Heiligen Antonius* (Tentaţiile Sfântului Anton) care are următorul motto: „Ubi eras bona Ihesu / Ubi eras quare non afuisti / Ut senares vulnera mea?”²²⁴ se desfăşoară într-un tempo lent (*Sehr langsam frei in Zeitmass*) apropiat rubatoului, alternând cu mişcări repezi, redând sugestiv fantasmagoria apocaliptică reprezentată de Grünewald în tabloul său. O melodie sinuoasă,



acorduri brusce de mare asperitate, triluri stridente, o orchestraţie adecvată, toate cooperează la realizarea cât mai sugestivă a complexului de imagini propuse, diferitele secţiuni care se succed reprezentând fazele ispitelor la care a fost supus sfântul Anton²²⁵. *Simfonia* se încheie triumfal, printr-un fugatto pe al cărui fundal se greşează din nou melodia unui coral.

Mathis pictorul s-a impus şi s-a înscris ca o simfonie de conflictualitate romantică şi a marcat o atitudine estetică nouă, de perspectivă, faţă de simfonismul european modern, opusă ermetismului şi jocului formal, redeschizând porţile subiectivităţii şi afectivităţii, de acum înainte putându-se vorbi nu

²²³ Vine din finalul operei, tabloul al şaptelea, C. *Zwischenspiel Grablegung*.

²²⁴ Este luat din operă, fiind o replică a lui Antonius, din scena a şasea, E. Sextet şi cor. Vezi partitura: Paul Hindemith, *Mathis der Maler* B. Schott's Söhne / Mainz 1935, pag. 239.

²²⁵ Începutul este secţiunea *Einleitung* a tabloului al şaselea din operă, luată identic.

numai de neoclasicism, ci și de neoromantism, în muzica europeană contemporană. Celelalte lucrări simfonice ale lui Hindemith, care au urmat *Simfoniei Mathis der Maler*, sunt tot atâtea realizări de seamă, cu elemente inedite, înscrise pe linia continuității ideii de simfonie în stil nou, clasico-romantic, unele dintre ele intrând în repertoriul orchestrelor simfonice de pretutindeni. Astfel sunt: *Symphonische Tänze* (Dansuri simfonice, 1937), pentru orchestră, o suită în patru părți construită după schema tradițională a unei simfonii; *Symphonia în Es* (1940), o arhitectură cvadripartită clasico-romantică amplă, cu o durată de cca. 36 minute; *Symphonische Metamorphosen über Themen von K. M. von Weber* (Metamorfoze simfonice după teme de K. M. von Weber, 1943), una dintre cele mai populare creații hindemithiene după *Mathis pictorul*, o lucrare realizată după modelul clasic al simfoniei, organizată în ciclul cvadripartit (*Allegro, Scherzo-fantastic, Andantino, marsch*), pe baza unor teme luate din creații de Weber²²⁶; *Symphonia Serena* (1946) dedicată orchestrei simfonice din Dallas, al cărei titlu este atribuit și menit să evidențieze puritatea stilistică și transparența sonorităților realizate în cele patru părți (*I. Symphonia Serena – Moderately, II. Geschwinmarsch by Beethoven. Paraphrase – Rather fast, III. String Orchestra in Two Sections – Quiet, IV. Finale – Gay*); *Sinfonietta în E* (1949) alcătuită din patru părți (*Fast-Schnell, Adagio and Fugato, Intermezzo ostinato, Recitative and Rondo*); *Symphony in B flat* (1951) pentru orchestră de Concert Band (din care lipsesc corzile) alcătuită din 30 instrumentiști suflători și 3 percuționiști, o lucrare tripartită (*I. Moderately fast, with vigor, II. Andantino grazioso, III. Fugue*); *Symphonie Die Harmonie der Welt* (Simfonia Armonia lumii, 1951), cu cele trei părți ale sale: *Musica instrumentalis-Breit, Musica humana-Sehr getragen. Musica mundana-Sehr breit*, cu denumiri în limba latină luate din cartea lui Johann Kepler *Armonia mundi*, o simfonie creată pentru Orchestra simfonică din Basel, după opera cu același nume, o simfonie monumentală prin semnificațiile filozofice, prin măiestria realizării, o lucrare de înaltă profesionalitate, o veritabilă demonstrație de viabilitate în epoca noastră a formelor polifonice de proveniență barocă reevaluate și readaptate cerințelor moderne, contemporane (și ce poate fi mai convingător decât *Passacaglia* cu 21 de variațiuni pe un „Rezitativ frei”, din partea a treia *Musica mundana* al cărei debut este un amplu fugato, ce revine pentru a edifica un final apoteotic), *Simfonia* înscriindu-se ca un măreț omagiu adus muncii creatoare a omului în aspirațiile sale spre progres, spre mai bine, și ultima simfonie a sa; *Pittsburg Symphony* (1958), scrisă pentru aniversarea Universității din Pittsburg (1959), o lucrare

²²⁶ În prima parte, din piesele pentru pian la patru mâini, *opus 60*, în partea a doua, tema orientală, din muzica de scenă la *Turandot* de Gozzi-Schiller, în partea a treia, tema lirică a unei piese pentru pian din *opus 10*.

amplă deși are numai trei părți (*Molto energico, Slow Marsch, Ostinato. Allegro moderato*), construită polifonic în spiritul esteticii compoziționale noi și moderne.

Creația de scenă

Dar genul care a provocat înverșunate discuții și care i-au adus compozitorului (într-o anumită perioadă) mari neplăceri a fost cel scenic, Hindemith realizând de-a lungul vieții sale nouă opere și patru baletе, scrise pe subiecte variate, în alcătuirii muzicale variate, determinate de stilul abordat într-una sau alta din perioadele în care au fost realizate. Astfel, primele trei opere, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, opus 12 (Ucigașul, speranța femeilor, 1919), pe un text de Oskar Kokoskhka, o poveste plină de absurdități de neînțeles²²⁷, *Das Nusch-Nuschi*, opus 20 (Nusch-Nuschi, 1920), pe un libret de Franz Blei, o picantă comedie pentru marionete birmane²²⁸ *Sancta Susana*, opus 21 (Sfânta Susana, 1921), după un text de August Stramm o poveste adevărată, dar perversă, mistică și imorală²²⁹ – toate trei opere într-un act –

²²⁷ Acțiunea se petrece în vremuri de demult. Apar mai mulți oșteni răniți și cu haine rupte. „Condu-ne Față-palidă!”, spun ei, Căpeteniei. Dintr-un turn, apar mai multe fete și Femeia care cântă provocator. Căpetenia ordonă să fie stigmatizată cu fierul roșu. După ce suportă, Femeia, cu un cuțit, îl străpunge pe Căpetenie. Rănitul este transportat în turn. Femeia tânjește după el. Apare Căpetenia. Cei doi se îmbrățișează. Sleită de putere Femeia se prăbușește. Căpetenia deschide poarta turnului. Toți fug din calea lui. Flăcări țâșnesc dintr-o torță, cuprinzând turnul care se prăbușește. În depărtare se aud cocoșii cântând...

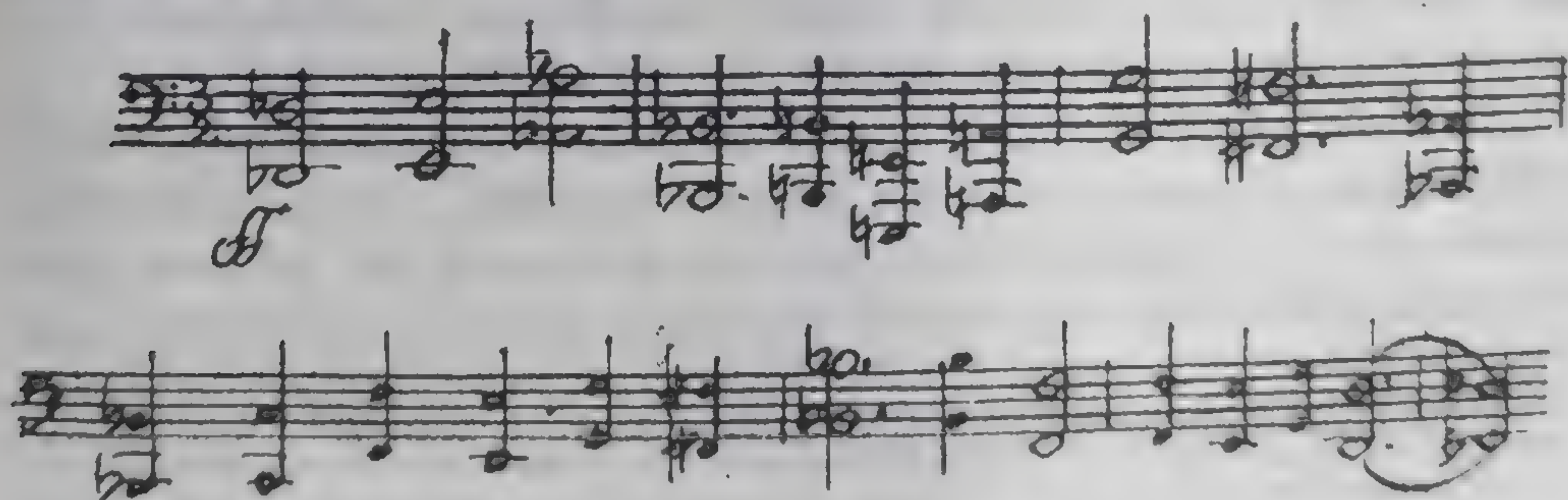
²²⁸ Dibaciul și iscusitul servitor Tum-Tum (un fel de Figaro) aranjează „șustele” seducătorului „adoratul domn Tatwai”. El intră pe sub pielea chefliului Kius-Vaing, feldmareșal al curții imperiale, pe care chipurile, îl salvează noaptea de atacul lui Nusch-Nuschi, o figură grotescă (corcitură de șobolan și crocodil), care cu greu iese din râu și piere sub greutatea feldmareșalului, care amețit de băutură, cade de frică peste el. Scena ospățului nocturn al „seducătorului domn Tatwai” este formidabilă. Două baiadere cântă și dansează în acompaniamentul a doi muzicanți castrați și două maimuțe dresate, după fiecare cuplet, scot țipete ritmice. În timpul dansurilor Tatwai, pe rând, intră în dormitorul său cu cele patru soții de împărat. Cântecul și dansurile sunt întrerupte de scena interogatoriului lui Tum-Tum din palatul imperial. Se pronunță sentința de moarte a feldmareșalului nevinovat, după care opera se încheie.

²²⁹ Într-o mănăstire, într-o seară de primăvară. Două călugărițe intră în biserică îndreptându-se spre altar: una vârstnică, alta tânără obsedată de chinurile iubirii. Cea vârstnică, Clementina, povestește Susanei despre drama altei tinere călugărițe, Beata, care a făcut o puternică pasiune pentru chipul lui Isus de pe crucifix, sfârșind cumplit. Susana aude vocea Beatei din locul unde a fost zidită de vie. Apoi, i se pare că Hristos, de pe crucifix, îi vorbește și ei. În delir, ea exclamă: „Soră Clementina, eu sunt frumoasă, și desfăcându-și hainele și părul se aruncă spre cruce. În zadar Clementina îi amintește flegăduința monahală: castitate, sărăcie, supușenie. De departe se aude convoiul procesional cântând „Kirie eleison”. Călugărițele o înconjoară pe Susana strigând: „Satana! Satana!” Tăcută, Susana se ridică maiestuoasă și inaccesibilă, urmând să fie zidită, la fel de Beata.

sunt scrise pe subiecte cu infiltrații expresioniste iar mijloacele de expresie tind spre o cât mai deplină concordanță cu acțiunile respective. De altfel, nici una dintre cele trei opere nu-l reprezintă pe Hindemith, în ele putând fi sesizate influențe ce vin de la Wagner și Stravinski, în primele două, și de la Wagner și Debussy, în a treia.

În aceste opere, în ciuda unor subiecte lipsite de valoare artistică, Hindemith a creat o muzică în care tonul și expresia sunt proprii. De aceea, cele trei opere se înscriu ca tot atâtea trepte ascensionale în dezvoltarea și dobândirea măiestriei compoziționale a autorului lor.

O măiestrie pe care Hindemith o relevă în opera sa următoare, *Cardillac* opus 39 (1926), o operă în trei acte²³⁰ scrisă pe un libret de Ferdinand Lion, după nuvela aproape polițistă *Fräulein von Scuderi* (Domnișoara de Scuderi) de E.T.A. Hoffmann, în care, în contrast cu subiectul care cuprinde puternice trăsături expresioniste²³¹, muzica este de o severitate preclasică barocă, în stilul lui J. S. Bach. Și, cu toate că pe alocuri muzica se desfășoară oarecum în paralel cu acțiunea – aceasta fiind una dintre caracteristicile dramaturgiei scenice hindemithiene – muzica, situată în prim plan, guvernează legile construcției arhitecturale și este deosebit de valoroasă, Hindemith relevând noi și noi ipostaze ale capacității sale creatoare. Ne mărginim a aminti doar câteva: *Preludiul* la actul întâi, o pagină simfonică densă și expresivă, *Pantomima* de la sfârșitul actului întâi un splendid duet pentru două flaute cu acompaniament orchestral, și punctul culminant al operei situat în final – dialogul dintre Cardillac și ceilalți cetățeni – pe care Hindemith îl realizează într-o passacaglie cu 22 de variațiuni, tema fiind expusă de întreaga orchestră.



²³⁰ În versiunea a doua din anul 1952, opera comportă patru acte.

²³¹ Este istoria vestitului bijutier René Cardillac din Parisul secolului al XVII-lea care duce o viață dublă și-i ucide pe purtătorii bijuteriilor sale pentru a-și recupera operele de artă, fiind gata să renunțe la propria-i fiică, decât la podobașele luate de el. Opera începe cu panta în care se află mulțimea, necunoscând cine este ucigașul. Despre el vorbește și un cavaler care-i dăruiește iubitei sale o bijuterie scumpă. În miez de noapte însă, un tip mascat îl ucide pe cavaler. Este ultima victimă, pentru că următoarea, logodnicul fiicei sale, dă greș. În tavernă, Ofițerul cu bijuteria la gât este atacat de Cardillac dar este oprit, demascat și judecat de mulțime și ucis, privirea sa rămânând fixă pe lanțul de aur.

acestea fiind cele mai realizate momente ale operei. De remarcat, în scena din tavernă (începutul actului al treilea) prezența unei „Bühnenmusik” (muzică de estradă), care cântă în spatele scenei, o formație instrumentală alcătuită din oboi, 2 corni, trompetă, trombon, vioară și 2 contrabași. *Cardillac* (varianta întâi) este una dintre cele mai armonioase și fericite dintre realizările scenice ale lui Hindemith.

O altă fațetă a personalității sale creatoare ne este relevată de Hindemith în *Neues von tage* (Noutăți zilnice, 1928–29), o operă hazlie, în trei acte²³², pe un text de Marcellus Schiffer, reprezentată la Berlin în anul 1929. La baza libretului se află o poveste de divorț, destul de banală iar acțiunea evidențiază două episoade principale: primul prezintă o bătaie provocată de gelozie într-un muzeu, în toiul căreia vestita statuie a Venerei este spartă „în o mie de bucăți” (tabloul IV) și al doilea, infidelitate într-o cameră de baie a unui mare hotel²³³. La acestea se adaugă alte „noutăți ale zilei” ce apar la rubrica cu același nume a ziarului local „Universul”, și care sunt momentele senzaționale ale operei. Pentru acest subiect, Hindemith a creat o muzică foarte apropiată de claritatea clasică, de stilul mozartian din *Nunta lui Figaro*, sesizabil mai ales în *Uvertură*, precum și în modul de structurare a arhitecturii în numere de sine stătătoare ca: arii (a Laurei, tabloul III), duete (Laura-Eduard, tablourile I, IV și VIII, Laura-Herman, tablourile IV și V), terțete, cvartete și coruri, toate perfect integrate în desfășurările scenice. O muzică încântătoare ce se desfășoară în paralel cu acțiunea comică, dar suficient de banală și desuetă. Și nu este lipsit de importanță să observăm că în această operă, Hindemith vădește renunțarea treptată la problematica expresionistă în favoarea unui umor izvorât din realitatea urbană contemporană, din încercarea de a pătrunde în psihologiile personajelor și a le sonda cât mai adânc.

Pe această linie se înscrie *Mathis der Maler* (Mathis pictorul, 1934), operă în șapte tablouri, pe un libret propriu, una dintre cele mai armonioase partituri ale lui Hindemith și, totodată, una dintre cele mai profunde, prin semnificațiile filosofice ale acțiunii dramatice. De fapt, cu această operă

²³² În 1953, Hindemith a realizat o nouă versiune, în două acte și zece tablouri.

²³³ O tânără pereche, Laura și Eduard, veselă și fericită, se pregătește de călătorie. Dar la biroul ziarului Universul, salariata Pick aduce vestea învrăjbirii lor și a divorțului. În muzeu, în sala în care se află zeița Venus, un grup de vizitatori. Printre ei Laura, de care se apropie frumosul reporter Hermann. Cei doi tineri se îndrăgostesc subit. Surprinși de Eduard, se încinge o încăierare. Acesta aruncă cu statuia în Hermann, astfel că se sparge în o mie de bucăți. Apoi, în baia unui mare hotel al „Universului”, cei doi reporteri Pick și Hermann se ascund ca niște conspiratori. Intră Laura în halat. În cadă îl descopere pe Hermann. În poziție obscenă, sunt fotografiați de Pick, cu un blitz. Apare și femeie de serviciu și scandalul se amplifică. În scena a șasea Laura și Eduard, acasă, citește fiecare în câte un ziar, rubrica Noutăți zilnice. Eduard: „În hotelul „Universal”, scandal”. Laura citește și ea. „Pedepsirea vandalului care a spart statuia zeiței Venus”.

Hindemith se stabilește, începând perioada sa neoclasică, în care stilul său capătă un fundament tot mai solid. Ca erou al operei sale, Hindemith îl alege pe renumitul pictor german renascentist Mathis Grünewald (1470–1528) a cărui evoluție este surprinzătoare și antrenantă, cu semnificații ample și în tonalități romantice.

Acțiunea operei se petrece în timpul războiului țărănesc din Germania. Pictorul Mathis Grünewald intră în contact cu mișcarea țărănească și se alătură luptei împotriva feudalismului. „Este suficient ceea ce crezi tu? Lucrezi numai în folosul tău”?²³⁴, se întreabă Grünewald în timp ce lucrează (tabloul III, duetul Ursula-Mathis). Evoluția sa psihologică atinge punctul culminant în tabloul al patrulea când, speriat de amploarea răscoalei, Mathis șovăie, mai întâi, apoi îndeamnă la liniștire, se retrage și, sub influența unor viziuni, creează vestita sa operă *Altarul din Isenheim*²³⁵. Începută în anul 1932 și terminată în 1934, opera este alcătuită din șapte tablouri precedate de un preludiu intitulat *Concertul îngerilor*, după denumirea unui tablou de Grünewald din *Altarul său*, preludiu ce debutează cu melodia coralului lutheran din secolul al XVI-lea, *Au cântat trei îngeri* – melodie devenită populară²³⁶. De altfel, nu este singură, în dramaturgia operei apar și alte melodii, „vechi cântece populare – spune Hindemith – cântece de ceartă din timpul reformei și coralul gregorian alcătuiesc solul nutritiv pentru muzica din Mathis”, toate acestea determinând caracterul popular al operei.

De factură neoclasică, într-o tratare simfonică predominant polifonică, încadrată în sfere politonale, opera *Mathis pictorul* se impune și prin unitatea arhitecturii realizată ca și operele anterioare din numere și forme închise ca: arii, duete, terțete, coruri ș.a., într-o desăvârșită realizare artistică, concordantă cu expresia, care, la Hindemith, se situează pe primul plan. Scrisă cu emoție și sinceritate, muzica operei se ascultă cu mare plăcere, emoționează și

²³⁴ Paul Hindemith, *Mathis der Maler*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1935, pag. 114.

²³⁵ În curtea mănăstirii Sfântul Anton, Mathis – aflat în slujba cardinalului Albrecht von Brandenburg – pictează. Munca sa este întreruptă de apariția conducătorului țăranilor răsulați, Hans Schwalb. Cu el apare și fiica sa, Regina. Călugării pansează rănilor lui Schwalb. Revenindu-și, Schwalb privește cu uimire munca lui Mathis. „Cum e posibil – întreabă el – ca oamenii să deseneze, când sunt necesare atâtea mâini pentru a reface lumea”. Tulburat Mathis părăsește slujba. Se desparte de Ursula, logodnica sa, și ajunge în tabăra răsulaților care au cucerit orașul. Îngrozit de ravagiile făcute de aceștia, Mathis fuge în pădure împreună cu Regina. Schwalb moare în lupte. Ursula este trimisă la mănăstire. Odată cu căderea nopții, Regina adoarme, iar Mathis are ciudata viziune a ispitirii sfântului Anton. Mathis însuși este Antoniu, ispitit de Belșug, Sărăcie, Frumusețe, Știință. Conducătorul de oști, scena continuându-se cu corul demonilor. Revenindu-și, Mathis se retrage în atelierul său din Mainz unde lucrează, refuzându-l pe Albrecht să-l urmeze în casa sa. În final, Mathis își contemplă opera și meditează asupra vieții.

²³⁶ Vezi la pag. 161 *Somfonia Mathis der Mahler*.

impresionează²³⁷, chiar dacă unele momente ne apar inegale ca valoare sau chiar dacă în altele omenescul, pământescul (idealuri, suferințe, căutări etc.) este proiectat pe un fundal mistic.

Contradicțiile dintre dramatismul profund și tendințele umaniste, pe de o parte și elementul clerical, mistic, pe de altă parte, pot fi sesizate și în *Din Armonia lumii* (1956–1957), operă în cinci acte, pe un libret întocmit de compozitor, dedicată dirijorului și muzicologului elvețian Paul Sacher, cea mai amplă dintre creațiile lui Hindemith, opera reflectând concepțiile filozofice-metafizice ale compozitorului.

Convingerea sa despre unitatea măsurii muzicii (Mass) și univers primește aici o concretizare muzicală, Hindemith tinzând să identifice raporturile sonore deduse din legile fizice ale sunetelor armonice cu legile matematice ale mișcării planetelor. Aceasta este legată de filozofia muzicală antică cu împărțirea universului sonor în: *musica instrumentalis*, *musica humana* și *musica mundana*²³⁸, pe care o găsește dezbătută și în celebra lucrare a vestitului astronom german Johannes Kepler, *Armonia Mundi* (1619).

Fără a fi o monografie muzicală închinată lui Kepler, opera prezintă cinci perioade, cele mai caracteristice, din viața marelui astrofizician, acțiunea²³⁹ petrecându-se la Praga, Württemberg, Linz și Sagan între anii 1608–1630, repartizați pe acte astfel: în actul întâi, perioada 1608–1611; în actul al doilea, anul 1613; în actul al treilea, perioada anilor 1616–1621; în actul al patrulea, anul 1629 și în actul al cincilea, anul 1630. Opera nu este alcătuită tradițional, din numere închise, iar partitura cuprinde numeroase forme muzicale instrumentale ca: lied, marș, scherzo, sonată, imn, passacaglie.

²³⁷ Din operă Hindemith a extras trei fragmente pe baza cărora a creat *Simfonia Mathis pictorul*. Vezi la pag. 214.

²³⁸ Boetius, *De institutione musica*.

²³⁹ Pe o stradă în Praga, mulțimea discută de nenorocirile ce vor veni după cometa din 1607. În același timp, la Württemberg, Katarina, mama lui Kepler, noaptea în cimitir, caută craniul tatălui său, care, crede ea, posedă forțe magice și poate să-l folosească pentru a-și regăsi fiul „rătăcit în desigurile științei”. Într-un alt loc, Kepler, privind cerul, explică împăratului Rudolf descoperirile sale. Pe jumătate nebun, Rudolf își vede țara amenințată și îl cuprinde deznădejdea. Astfel că abdică și Wallenstein învingând ideea războiului, interpretează și aplică teoria „armoniei lumii” a lui Kepler la istorie și societate. Dar, aceste perspective sunt năruite de noul împărat Ferdinand, care vede în Wallenstein o amenințare primejdioasă. Între timp, Katerina este pusă în lanțuri, la Württemberg și condamnată de inchiziție pentru vrăjitorie. Dar, este eliberată prin intervenția fiilor ei. În sala mare a primăriei din Regensburg, Wallenstein este judecat și condamnat la moarte. Kepler, într-o cameră mică și sărăcăcioasă, zace bolnav. Febra îl face să delireze, astfel că în fața lui îl vede pe Ferdinand, căruia îi ține discursul de apărare concluzionând că „marea armonie a lumii este dată de moarte”. Și în timp ce planeta în imaginația sa se personifică, Wallenstein este ucis, iar corul împreună cu cele opt corpuri cerești ale sistemului solar, într-o apoteoză finală, cântă proslăvind poezia, intuiția și credința care i-au dăruit lui Kepler „marea armonie a lumii”.

realizate într-o scriitură preponderent polifonică, din care nu lipsește cântecul popular german (Ex. *Alteskrieglied, Variationen*, actul IV), într-o înveșmântare armonică și polifonică măiestrită. Din operă se desprind ca realizări deosebite, *Preludiul*, cu tema sa,



în care *mi, fa, mi* pot fi puse în relație cu sintagma latină „miseria – fames – miseria”, *Scherzo-ul* din actul al doilea, *Cântecul despre lună* al copiilor, de la începutul actului al treilea, *Baletul-Poloneză* de la începutul actului al patrulea, *Passacaglia* de la sfârșitul actului al cincilea, în care personajele principale se identifică cu corpurile cerești ale sistemului solar cunoscute de Kepler și în final se întâlnesc într-un cor armonic pe opt voci, plus corul mixt și orchestra pentru a glorifica „măreata armonie a lumii”.

Preocupările sale în domeniul filozofiei metafizice și teozofie sunt evidențiate și de ultima sa operă *The Long Christmas Diner* (Lunga cină din seara de crăciun, 1906), operă într-un act după drama lui Thornton Wilder pe un libret întocmit de compozitor.

Hindemith a creat și câteva balete, care chiar dacă nu au cunoscut faima celor ale lui Stravinski sau Prokofiev, sau alți contemporani ai săi, ele se înscriu ca realizări ale muzicii germane din această perioadă, știut fiind că acest gen nu a mai fost abordat până acum, în Germania. Acestea au fost: *Der Demon*, opus 28 (1922), o pantomimă dansată, în două tablouri, după un scenariu de Max Krell, în care muzica se circumscrie în aceleași sfere estetice și stilistice ce au guvernat și realizarea primei versiuni a ciclului *Viața Mariei*.

cuprinzând numeroase pagini în care compozitorul tinde spre realizarea unei muzici de spirit modern, *Das Triadische Ballett* (1925), prezentat la Donaueschingen, în coregrafia, punerea în scenă și cu costume de Oscar Schlemmer, *Nobilissima Visione* (1938), legendă dansată în unsprezece scene după un scenariu de Hindemith și Leonide Massine, inspirat de vechi legende²⁴⁰, cu muzica de factură neoclasică, asemănătoare celei din *Mathis pictorul*, ce culminează cu splendida *Passacaglia* din final²⁴¹ și *The four temperaments* (Cele patru temperamente, 1940), temă cu patru variațiuni, pentru pian și cvintet de coarde (vioară, 2 viole, violoncel și contrabas), scris pentru trupa de balet modern a lui George Balanchine, lucrarea fiind considerată un fel de concert instrumental în care tema neutră, de o factură simplă, reprezentată de ansamblul corzilor în *Modérato*, este prelucrată variațional corespunzător celor patru temperamente înfățișate de învățătura despre sufletul omenesc (melancolic, sanguin, flegmatic și coleric), astăzi depășită de progresele științei.

În afara acestora, Hindemith a creat și o serie de lucrări vocal-simfonice, dintre care amintim: *When lilacs last* (Când liliacul înflorește, 1946), oratoriu pe texte de Walt Withman, un omagiu adus victimelor celui de al doilea război mondial, numeroase cantate, coruri *a capella*, dintre care cel mai amplu este *Messa corală* (1963), cântecul de lebadă al compozitorului.

Dar, capitolul creației lui Hindemith nu poate fi încheiat fără a fi arătate și preocupările sale pentru educarea muzicală a tineretului. Pentru copii, Hindemith a creat *Cursul pentru cântat împreună la mai multe instrumente*, opus 44 (1927), patru caiete de melodii simple, *Noi clădim un oraș* (1930), o minioperă în care evoluează numai copii, în care se împletește bucuria jocului copilăresc cu cântecul și muzica, într-o formă modernă, cu o melodică accesibilă și o ritmică caracteristică diferitelor situații, scenice, ș.a.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Desfășurându-și activitatea într-o perioadă de adânci prefaceri sociale, politice și culturale, Hindemith – prin creația sa – oglindește o fază

²⁴⁰ Este legenda Sfântului Francisc d'Assisi, care părăsește casa natală în dorința cunoașterii lumii. Dezgustat și dezamăgit se întoarce acasă dar este alungat de tatăl său. Retras în singurătate, Francisc duce o viață de pustnic, are revelația unor figuri alegorice (Puritatea, Ascultarea, Sărăcia) în compania cărora își continuă viața.

²⁴¹ Din balet, Hindemith a extras o suită alcătuită din: *Introducere și Rondo*, *Marș și Pastorală*, *Passacaglia*.

semnificativă a muzicii europene apusene din prima jumătate a secolului nostru. O fază ce se caracterizează prin revizuirea conceptului de simfonie în sens clasic, reactualizându-se stilul și practica concertului preclasic, prin părăsirea principiului simfonic al dezvoltării tematică (în mare parte), lăsând loc dialogării între grupurile concertante și orchestră și prin preponderența scriiturii polifonice care substituie armonia romantică. Reușind să învingă tentațiile din tinerețe ca: urbanismul, erotismul expresionist și misticismul, clarificându-și concepția artistică și estetică în sensul fundamentării muzicii pe baze solide clasice, scriind însă o muzică modernă, Hindemith a creat o operă valoroasă afirmându-se ca o personalitate proeminentă a secolului XX, continuator consecvent al tradițiilor muzicale naționale.

Constant și perseverent în orientarea sa, păstrând formele „pure” ale muzicii instrumentale – practică influențată de Brahms și Reger – invulnerabil la influențele serialismului, Hindemith are afinități cu muzica liturgică europeană, cu fenomenele muzicii laice din secolele XVII–XVIII, cu muzica lui Bach, în special, și se plasează în rândul compozitorilor moderni ai secolului nostru. Propunându-și să cultive formele clasice, în care să toarne un conținut nou, Hindemith la fel ca și contemporanii săi Stravinski, Ravel, Honegger și alții, infiltrează mijloacele moderne contemporane, indiferent de gen, fie el jazz, muzică de circ, de bălci, cântece de estradă, de cafenea, lucrările sale reliefând tendințele sale novatoare.

Muzica creată de el este o muzică sobră, echilibrată, pătrunsă de limpezime și robustete și se încadrează în neoclasicismul și neoromantis-mul primei jumătăți a secolului XX. Consecvent în stilul său polifonic, Hindemith urmărește desfășurarea liberă a melodiilor în limitele expresivității, armonia sa fiind rezultatul suprapunerii acestora, fapt ce duce la alcătuiri disonante, la politonalism. Foarte personală este și melodia sa, cu originea în cântecul popular german și folclorul orășenesc, evoluând de la un mers cromatic sinuos, bazat pe intervale greu de intonat, la o simplitate austeră concordantă cu concepția de maturitate a compozitorului. Iar ritmica sa se caracterizează prin constanță și este contrară poliritmiei, cu toate că uneori apar unele suprapuneri, dar acestea sunt accidentale și destul de rare.

Polifonist prin excelență, antiromantic, adept al formulei „Înapoi la Bach”, compozitor, muzician interpret, pedagog și teoretician, Paul Hindemith prin complexa sa activitate a contribuit la progresul muzicii înscriindu-și numele în rândul marilor reprezentanți ai artei secolului XX.

CARL ORFF (1895-1982)

La alcătuirea eterogenă a muzicii germane contemporane, o contribuție esențială și-a adus-o Carl Orff²⁴², muzician din aceeași generație cu Hindemith, dar diferit ca structură psihică, orientare estetică, preocupări artistice și creație. Căci spre deosebire de alți contemporani care pledau pentru echilibru și tradiție clasică sau pentru o emancipare extravagantă a muzicii, Orff se îndreaptă spre forme și formule noi, mulate pe un fond de vitalism antic și grandoare elenică, clasică, creind în muzica sa o voluptate intimă, într-o lume de simetrii căutate, realizând o tălmăcire originală a temelor alese, alcătuirile sale purtând pecetea elaborărilor virtuozice, după legile unei algebre ezoterice. Acestea au făcut ca lucrările sale să atragă atenția melomanilor de pretutindeni, să fie gustate cu plăcere de public, astfel că puțini dintre muzicienii germani ai secolului XX au cunoscut atâta faimă ca el, în întreaga lume unde a exercitat o puternică atracție și influență, mai ales prin cele două laturi ale personalității sale de dramaturg și pedagog muzical.

Prin ce a atras atenția, Orff? În primul rând prin activitatea lui ca dirijor și compozitor dramaturg, principalele sale lucrări evidențiind un spirit nou, predispus înnoirilor, printr-o încercare de readucere a muzicii la formele și funcțiile sale antice – grecești mai ales –, prin utilizarea preferențială și predominantă a unor formule „ostinato” și a unor ritmuri primitive, pe care grefează o melodie extrem de simplă, adeseori pentatonică, într-o înveșmântare armonică, de asemeni simplă, necăutată și puțin îngrijită, într-o redare sonoră inedită, în care vocile și instrumentele de percuție ocupă un loc principal; în al doilea rând, prin metodele sale, de învățământ muzical, expuse în al său *Schulwerk* (operă școlară 1930-33), în care, urmând principiile lui Jaques-

²⁴² Carl Orff s-a născut la 10 iulie 1895, la München, fiind fiul Paulei și Heinrich Orff, de profesie ofițer, mama fiind o bună pianistă. Cu mama sa, Orff a făcut primii pași în artă și a început să compună lieduri și să scrie poezii de la vârsta de șapte ani. La vârsta de 16 ani, începe să studieze armonia cu August Haindel, apoi compoziția, la Academia de muzică din München, cu Beer Waldbrunn. Puternic atașat de muzica lui Debussy, Orff studiază creația acestuia. După terminarea studiilor muzicale (1917), Orff este luat în armată, unde dirijează coruri militare iar în 1918, după terminarea serviciului militar, este numit corepetitor și dirijor la teatrul național din Mannheim, mai întâi, apoi la cel din Darmstadt. Compune în continuare numeroase lieduri dar este puternic atras de teatrul muzical. În anul 1919, revine la München unde își începe activitatea complexă de pedagog, la Gunther-Schule (Școala de dans a Dorotheei Günther). Aici crează și experimentează metoda sa intitulată Schulwerk (Operă școlară) în care pledează pentru autoeducarea muzicală a copiilor. Cantata *Carmina Burana* (1935) îi aduce un mare succes internațional pe care l-a răsplătit cu noi creații, cantate și opere. Carl Orff a murit la München, la 29.03.1982.

Daleroze²⁴³, prin exemple, metode și procedee proprii, pledează pentru auto-formarea muzicală.

De expresie modernă, pătrunsă de conținut esențial, tonefiant, arta lui Orff, rezultat al unor meditații ample, afirmă și confirmă existența și în muzica germană a mai multor direcții stilistice ce determină realizări culminante înscrise în tezaurul universal al valorilor.

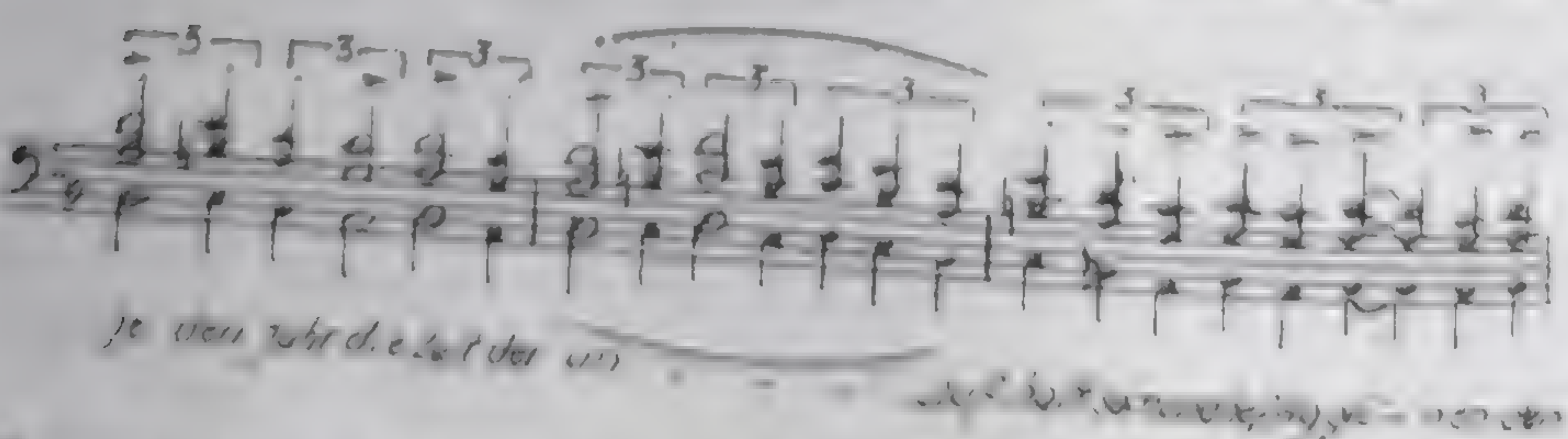
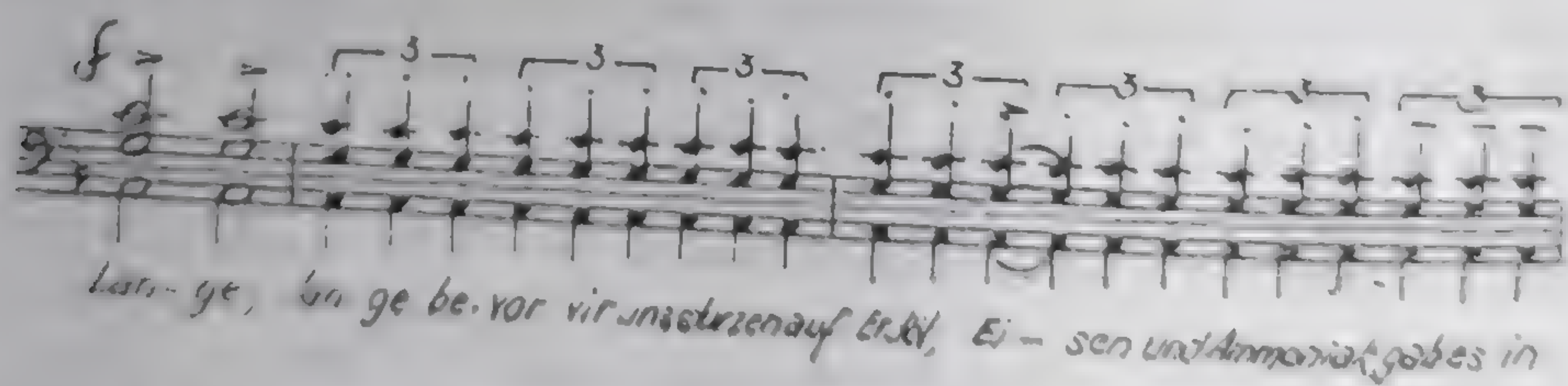
CREAȚIA

Preponderența acordată laturii efective și tendința de a plasa centrul de greutate al oricărei creații în zona vieții emoționale au fost determinante în orientarea lui Orff către muzica vocală-instrumentală-simfonică și de scenă. Pentru Orff, melodia și scena sunt mijloace de comunicare, de fraternizare tandră cu spectatorii, cărora le înfățișează fapte mărețe, emoționante, capabile să-i apropie, să le releve forța personalității lor individuale și colective, convertită în mesaje artistice. Eroii lui Orff sunt prezentați în toată complexitatea lor de raporturi și nu ca produse ale unui determinism mecanic. Ceea ce surprinde mai întâi la el este abilitatea de a construi și mai cu seamă permanenta preocupare de readucere a trecutului în prezent, prin proiectarea în spațiu a unor personaje-eroi, a unor fapte individuale sau colective, realizând astfel sentimentul de conexiune perfectă. Muzica sa păstrează nealterată condiția ei lirică majoră, aceasta fiind dată și de textele poetice la care a apelat aparținând unor poeți ca: Uhland, Lenau, Liliencron, Holderlin, Heine, Strom, Nietzsche, Heyse, Maeterlink, Büchner, Dehmel, Werfel, Brecht și anonimi, tălmăcite muzical printr-o melodică simplă, tonală și modală, de o austeritate hieratică, în afara oricăror tendințe moderniste, plasată totdeauna în ambitusul comod și expresiv al vocii, cu un acompaniament tot așa simplu, cu armonii uneori în stilul parafo니știlor, cu puncte de orgă și cu mersuri treptate în octave sau în terțe paralele, pe ritmuri simetrice constituite ca niște formule „ostinate”.

Aceste trăsături sunt specifice creațiilor realizate de-a lungul primelor două decenii de activitate componistică, situate între 1911 și 1931, în care majoritatea lucrărilor lui Orff sunt lieduri, coruri și cantate, printre ele aflându-se și câteva muzici de scenă premergătoare realizărilor sale de excepție de mai târziu.

²⁴³ Emile Jacques Daleroze (1865-1950) pedagog și compozitor elvețian, creatorul unui sistem de educație muzicală bazată pe mișcările ritmice ale corpului. A exercitat o puternică influență în pedagogia muzicală a secolului XX.

Să reținem câteva titluri: *Frühlingslieder*, opus 1 (Cântece de primăvară, 1911), 6 lieduri pe versuri de Ludwig Uhland; *Zarathustra*, opus 14, pe versuri de Nietzsche, o lucrare în trei părți (Nocturnă, Miezul nopții și Înaintea răsăritului soarelui), pentru bariton și orchestră de suflători, în ultima parte utilizând și trei coruri de bărbați, 6 pian, 2 harpe și percuție; *Toskanische Volkslieder*, opus 12 (Cântece populare toscane, 1912), trei melodii pe versuri populare traduse în limba germană de P. Heyse; *Două lieduri de Walther von der Vogelweide*, opus 19, pentru voce și pian; *Gisei „Das Opfer*, opus 20, *Gisei „Sacrificiul”, 1913), dramă muzicală pe un libret întocmit de compozitor, după drama japoneză Terakoya (Școala satului), prima lucrare scenică a lui Orff; *Tanzende Faune* (Dansul faunului, 1914), o piesă pentru orchestră, prima lucrare pur-simfonică a lui Orff; *Treibhauslieder* (Cântece de seră, 1914), o feerie după poezii de M. Maeterlinck, pentru dansatori, soliști, cor și orchestră; *Leonce și Lena*, muzică la comedia lui Büchner; *Trei lieduri pe versuri de R. Dehmel* (1919), pentru tenor și orchestră; primele 5 *lieduri pe versuri de Fr. Werfel* (1920); următoarele 5 *lieduri pe versuri de Fr. Werfel* (1920); *Werkbuch I* (Opere I 1930–31), trei cantate (I. *Veni creator spiritus*, II. *Omni bun*, III. *Suntem străini*), după texte de Fr. Werfel, primele două pentru cor mixt, trei pian și percuție, a treia numai pentru cor mixt, viori și bass; *Werkbuch II* (Opere II 1930–31), șase coruri cuprinse în două cicluri de câte trei piese, după texte de Bertolt Brecht. Dintre acestea atrage atenția ciclul al doilea, cu primul cor *Über des Frühjahr* (Despre primăvară), o veritabilă parafonie,*



ce contrastează cu al doilea și al treilea cor, acompaniate de instrumente de percuție, pentru ultimul, *Bericht von Fliegen* (Relatare de zbor) utilizând și trei pian, cărora le încredințează mai multe clustere;



și aceasta se întâmpla în anii 1930-31!

Toate acestea sunt însă premergătoare marilor sale realizări situate în lumea cantatei scenice și a teatrului muzical, genuri în care muzica este în strânsă legătură cu vorbirea și gestul, genuri gândite în perspectiva teoriilor contemporane impuse de progresul artelor și de evoluția contrară a gândirii estetice germane postwagneriene.

Mai târziu a fost *Carmina Burana* (1935-36) cu subtilul său *Unguentum profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*, cantată scenică amplă, scrisă pe baza unor texte și melodii din secolele XII-XIII, descoperite în manuscris într-o mănăstire benedictină din regiunea Alpilor bavarezi în anul 1803, și publicate într-un corpus în anul 1847. Autorii textelor (filozofi, călugări, cunoscători și necunoscuți), vorbesc în versurile lor în limbile latină, franceză și germană, într-un mod năv. despre natură, dans, viață și dragoste (cântece de slava închinată primăverii și vară), versuri satirice adeseori indecente și erotice, cântece de petrecere, dansuri pe o ritmică viguroasă).

funcția expresivă a instrumentelor de peneție mai ales, în combinații măiestrite ale întregului ansamblu.

Carmina Burana s-a impus de la început, a cunoscut o rapidă răspândire în lumea întreagă și a rămas până în zilele noastre drept una dintre cele mai de seamă realizări ale muzicii vocal-simfonice din prima jumătate a secolului nostru.

Aflat în posesia unui stil individualizat și original, atras puternic de teatru, de teatrul adevărilor comice cu acțiuni vitale și spirituale, Orff crează în perioada următoare două opere: *Der Mond* (Luna, 1938) și *Die Kluge* (Isteața, 1942), două feerii muzicale după povestiri de Frații Grimm, gândite de compozitor pentru a fi prezentate împreună, alcătuind o singură seară de operă, amândouă înscrise în rândul celor mai de seamă realizări ale sale.

Prima, *Luna*, subintitulată *Un mic teatru lulesc*, este o comedie inspirată după basmul scris de frații Grimm, străbătută de la un capăt la altul de veselie pământească și de magia cosmică²⁴⁴. O operă monobloc, netratată după canoane (în acte, în scene sau în numere), ci într-o desfășurare liberă, continuă, cu numeroase dialoguri vorbite, un fel de *Singspiel* modern, în care predomină, totuși, muzica, momentele vorbite fiind destul de puține și scurte, cu accentul pe recitativul „secco”, din care se trece, uneori, în *Sprechstimme* (recitare ritmică).

The image shows a musical score for Carl Orff's opera 'Der Mond' (Luna). The score is written for voice (T) and piano (B). The vocal line is in G major and 3/4 time. It begins with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 'Eiser' (iron). The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic. The lyrics are 'Ei - ne Trom-mel oh- ne Loch, ei-ne Trommelohne Loch'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mehrere' and 'feinige'.

²⁴⁴ Din țara cu noapte veșnică, patru flăcăi au pornit în lume. În călătoria lor, nimeresc în țara în care soarele răsare și apune. Văzând luna printre crengile unui copac uriaș, cei patru hotărâsc să o fure pentru a o duce în țara lor. Ajunși acasă, o adărnă și ei într-un copac uriaș

De remarcat rolul important atribuit povestitorului care citește dintr-o carte și conduce acțiunea, în cadrul căreia se impune Petrus, cel care „păstrează” ordinea pământească și cosmică. Lor, Orff le-a creat pagini ample, de o deosebită frumusețe, remarcându-se în mod deosebit marea scenă a lui Petrus, din finalul operei, o adevărată arie.

Opera se înscrie ca o parabolă senină, meditativă, despre vanitatea și deșărtăciunea omenească, despre ordinea cosmică ce nu poate și nu trebuie să fie tulburată.

În *Die Kluge* (Isteața, 1942), cu subtitlul: *Istoria regelui și a femeii istețe*, cea de a doua feerie muzicală, inspirată după basmul *Țărâncuța cea isteță*, tot de frații Grimm, operă în 12 scene, Orff continuă tonul glumeț, evidențiind adâncă înțelepciune a omului simplu de la țară și inteligența feminină. Este povestea regelui care se căsătorește cu o tânără femeie de la țară, uimit de istețimea ei²⁴⁵.

Spre deosebire de prima, această operă se apropie mai mult de stilul tradițional prin structurarea ei în scene. În ea, Orff păstrează însă tonul declamației, dar reduce numărul momentelor de recitare ritmică și amplifică, în schimb, pe cel al momentelor dialogate, în operă, unele scene (nr. 4, 10 și 11) fiind lipsite total de muzică. De remarcat accentul pus pe dicția muzicală pe expresia clară, în această operă compozitorul apropiindu-se tot mai mult de idealul său estetic.

Și aici, să remarcăm unele pagini ce se impun prin valoarea lor artistică deosebită, ca, de pildă, monologul Regelui, în formă de rondo (ABACA) și dialogul enigmatic dintre Rege și Isteață (ambele în scena a treia), terțetul vagabonzilor (scena a șaptea) ș.a. Să mai remarcăm, apoi, că opera, după

de unde luminează spre fericirea tuturor. Dar anii au trecut și cei patru au ajuns la adânci bătrânețe. Toți, înainte de a muri, cer câte un sfert de lună. Astfel, cu ei, luna este dusă în lumea morților care se trezesc și încep o mare petrecere cu vin, joc de popice și de cărți. Apare însă Petrus – un păstor uriaș –, care reușește să-i liniștească, să-i trimită în mormintele lor, să le răpească luna și să o ducă la locul ei, pe cer, de unde luminează lumea întreagă. Un copil în cămașă de noapte în final, exclamă: „Ah, iată din nou, Luna”!

²⁴⁵ Un țaran închis în turn la porunca regelui, se căia fără-neetare: „Of! De ce n-am ascultat de fiica mea”. Auzindu-l, temnicerul l-a anunțat pe rege, care l-a chemat pe țaran și l-a întrebat ce l-a sfătuit fiică-sa. „Mi-a zis să nu-ți aduc piulița de aur pentru că ai să-mi ceri și pisălogul și n-am de unde să ți-l dau, pentru care m-ai închis în turn”, i-a răspuns țaranul. Dându-și seama de istețimea ei, regele cheamă fata la palat, și pentru a se convinge i-a dat să dezlege trei ghicitori dificile. Impresionat de limpezimea judecății sale și de farmecul tinereții fete, regele o ia de soție. Într-o zi, regele îl nedreptățește pe un supus al său, pe care regina îl învață apoi cum să procedeze. Indignat, regele o alungă, lăsându-i dreptul de a lua din palat ce are ea mai scump. Astfel că, la despărțire, în cupa cu vin, Isteața îi strecoară regelui o licoare, care îl adoarme. Apoi, îl aranjează într-un scrin și îl duce cu dânsa acasă, la tatăl ei. Când se trezește, regele se convinge încă o dată nu numai de istețimea soției sale, ci și de iubirea ei. Împreună, apoi, se reîntorc la palat.

indicațiile compozitorului, se joacă în costume și măști fantastice, intens colorate și cu o puternică expresie; și că instrumentariul folosit în orchestră este foarte numeros, amplificat în partida instrumentelor de percuție, pentru care solicită patru executanți, plus instrumentele de pe scenă (tobe diferite, clopoțel, 1 tobă mică, trei trompete, orgă), *Isteața* fiind una dintre cele mai populare opere ale lui Orff.

Succesul mondial obținut cu *Carmina Burana* l-a determinat pe compozitorul ei să scrie cea de a doua cantată scenică a sa, *Catulli Carmina* (Poeziile lui Catullus, 1943), o reușită pantomimă, simbolică, o acțiune dansată după versuri ale poetului roman Caius Valerius Catullus, în care își cântă dragostea sa pentru frumoasa patriciană Clodia, sora vestitului tribun Publius Claudius Pulchra, cunoscută sub denumirea de Lesbia²⁴⁶

Concepută ca o veritabilă dramă scenică, cantata *Catulli Carmina* este alcătuită dintr-un imens *Praelusio* (Prolog) urmat de 12 numere (distribuite în trei acte: *Actus I* nr. 1–5, *Actus II* nr. 6–7 și *Actus III* nr. 8–12) și *Exodiu* (Epilog).

De observat remarca de la începutul actului întâi: „Incipit ludus scaenicus” (Începe jocul scenic) și cea de la sfârșitul actului al treilea: „Finitur ludus scaenicus” (Sfârșitul jocului scenic), menite să delimiteze secțiunea dramatizată a lucrării, „ludus scaenicus”, aceasta având rolul de a prezenta pantomimic drama iubirii lui Catullus.

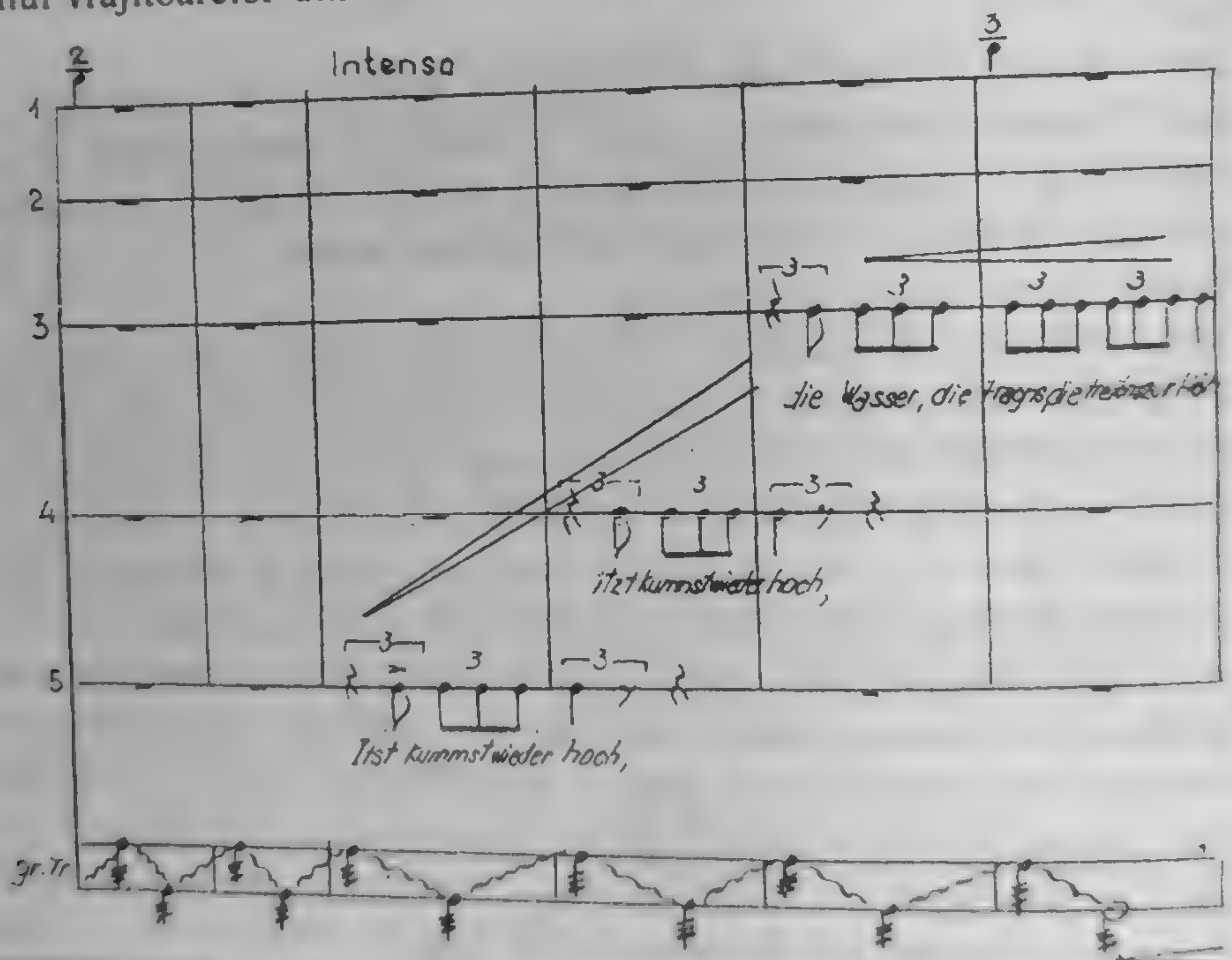
Spre deosebire de *Carmina Burana*, în care textele sunt în trei limbi, *Catulli Carmina* este numai în limba latină: *Praelusio* și *Exodiu*, fiind compuse pe texte de Carl Orff, scrise în latina medievală, iar secțiunea centrală, „ludus scaenicus”, pe texte de Catullus, în latina clasică. Pe tot parcursul lucrării, soliștii vocali (prin arii, monologuri și dialoguri), corul și orchestra, susțin muzical sensurile dramei; chiar mai mult, le crează, le accentuează. Simplitatea alcătuirii structurilor melodico-ritmice și armonice gândite ca entități sonore liber manevrabile într-un univers finit dat de conținutul poetico-dramatic, simțul formei, al măsurii și al dozării sonorităților, precizia distribuirii accentelor într-un ritm de o mare bogăție și diversitatea, sunt trăsături ce au determinat larga audiență la public a lucrării și marea ei popularitate mondială.

Și din nou o operă, *Die Bernauerin* (Femeia din Berna, 1945), „o piesă bavareză”, după cum notează Orff în subtitlu, în limbaj și accent vechi bavarez, gândită ca un „Theatrum mundi”, o fantezie populară, cu o acțiune scenică scrisă de compozitor, desprinsă din istoria Bavariei din timpul domniei lui Albrecht, a cărui tânără logodnică, o frumoasă fată din Berna, fiica bărbierului

²⁴⁶ Atras de frumusețea și lirismul poeziilor lui Catullus, Orff a compus încă din anii 1930–31 două cicluri de coruri „a cappella” în limba latină intitulate *Catulli Carmina*. Șapte coruri din primul ciclu au fost folosite, mai târziu (în 1943), în cantata *Catulli Carmina*.

din Ausburg, a fost înecată în Dunăre la 12 august 1435, din ordinul prințului
tată, Ernst²⁴⁷.

Tinzând spre o individualizare stilistică tot mai accentuată, în această operă Orff crează un fel de mister scenic alcătuit din șapte scene grupate în două părți, ambele debutând cu câte o *Intrade*, toate rolurile fiind interpretate nu de cântăreți, ci de actori (cu excepția unor pagini răzlețe, ca de pildă, cea a Agnesei din scena a cincea, o adevărată arie). Ca și în drama antică, în operă predomină monologul recitat, iar corul are rolul multiplu de a observa, de a comenta și de a participa la dramă. Acum, Orff afirmă o nouă unitate între cuvânt și sunet, între vorbire și muzică. Aici, muzica nu descrie și nu ilustrează acțiunea, ci o întărește. Partitura este gândită ca un poem, iar muzica curge într-o desfășurare epică, în afara prelucrărilor simfonice, excepție făcând repetările și înșiruirile tematice. Reține atenția și aici, structura ritmică a lucrării ce determină apariția unui mecanism complex de efecte neașteptate asupra psihologiei ascultătorului, ca de pildă, sufocanta scandare vorbită a corului vrăjitoarelor din scena a cincea,



²⁴⁷ Cucerit de frumusețea și farmecul tinerei Agnes Bernauer fiica felecerului din Ausburg, prințul Albert petrece alături de aleasa sa clipe de fericire și visează să o vadă „duchessa”. Dragostea lor este însă în afara legii, astfel că biserica o declară pe Agnes „desfrânată și vrăjitoare”. Noaptea – din ordinul prințului tată Ernst – în lipsa lui Albrecht, preotul cu alți slujitori o răpesc pe Agnes și o înecă în Dunăre. La întoarcere, Albrecht trăiește, marea durere a pierderii iubitei sale. Disperat, în fruntea oastei sale, pornește spre München la tatăl său. Ajuns acolo, Albrecht află de moartea prințului, poporul aclamându-l ca succesor. În genunchi, Albrecht o invocă pe Agnes. Cerul se deschide și în lumina lunii apare Agnes ca „Duchessa”, cu coroană și mantie largă, în chip de zeiță protectoare, „Patroana Bavariei”.

una dintre cele mai interesante pagini ale operei, ca și finalul, pătrund de tonul pur al vorbirii simbolice. *Die Bernauerin*, este opera care a marcat începutul convertirii lui Orff la tragedie, pe care o va aborda în lucrările din perioada următoare.

Prima dintre acestea este *Antigona* (1948), tragedie muzicală în cinci acte, după drama cu același nume de Friedrich Hölderlin, după Sofocle; o operă în care Orff atinge punctul culminant al originalității sale stilistice, demonstrând un excepțional simț dramatic și o capacitate extraordinară de stăpânire și manevrare a unor mase sonore ample, inedit alcătuite și asociate timbral, într-o viziune modernă, contemporană. O operă în care Orff vădește o profundă înțelegere a semnificațiilor tragediilor grecești antice, a perenității și valorii lor universale. Căci, pentru Orff, teatrul grec înseamnă vorbire muzicală și dans, prezentate într-o strânsă unitate de expresie psihologică și sentimentală, iar *Antigona* nu semnifică numai un destin tragic al unei eroine, ci mai mult, succesiune de evenimente ce transcend conflicte morale, juridice și politice²⁴⁸. De aceea, limbajul lui Orff, aici, tinde să se apropie de gândirea și intențiile lui Sofocle, urmărind redarea veridică a situațiilor scenice, prin dialoguri gândite în maniera psalmodică (un fel de recitativ), prin discursuri ample (ce înlocuiesc ariile), prin coruri etc. în realizarea cărora este un neîntrecut maestru.

Și din nou sincope, formule ostinate, ritmuri asimetrice, o armonie simplă, fără polifonie, toate menite să pună în valoare textul, caracterele și acțiunile personajelor. Acestor intenții le răspunde și orchestra care poate fi numită „ansamblu instrumental” fiind alcătuită din 6 pianе tratate diferit, 4 harpe, 9 contrabasuri, 6 flaute, 6 oboaie, 6 trompete și 56 de instrumente de percuție, realizând un cadru sonor monumental, amplu și fastuos.

O mențiune specială se cuvine a fi făcută corurilor, tratate magistral, dintre care se detașează cel al bărbaților tebani (de la începutul actului al treilea), una dintre cele mai realizate pagini din întreaga creație a lui Carl Orff.

Antichitatea greacă este prezentă și în celelalte creații ale lui Orff, care au urmat după *Antigona*: *Trionfo di Afrodite*, *Oedipus der Tyrann* și *Prometheus*.

²⁴⁸ După lupta fratricidă dintre cei doi fii ai lui Oedip și Jocasta: Eteocle și Polynice, Creon preia puterea asupra Thebei și-și expune principiile politicii sale: patria trece înaintea familiei. Apoi, interzice de a se acorda „trădătorului” Polynice onoruri la înmormântarea sa. Un mesager aduce vestea că ordinul său a fost încălcat. Iritat, Creon o interoghează pe Antigona, după care o condamnă la moarte, cu toate că este logodnica fiului său, Hemon. Bătrânul Tirezias, orb, îi prezice nenorocirile ce-l așteaptă dacă persistă în hotărârea sa. După plecarea lui, Creon în cele din urmă cedează și trimite să o elibereze pe Antigona. Dar e prea târziu: Antigona s-a spânzurat, Hemon și-a străpuns pieptul cu sabia, iar Euridice, soția lui Creon, moare de durere. Corifeul îi atrage atenția lui Creon spunându-i că „înțelepciunea este prima condiție a fericirii”.

Trionfo di Afrodite (Triumful Afroditei, 1951), „Concerto scenico”, după cum este subintitulată cea de a treia cantată a sa, este o compoziție amplă alcătuită din șapte părți (o adevărată operă) pentru soliști (soprană, doi tenori și bas), două coruri și orchestră²⁴⁹, pe texte în limba latină și greacă, de Catullus, Sappho și Euripide (un scurt fragment), un spectacol de tip renascentist, un fel de *Rappresentazione* cu muzică, redând momentele căsătoriei dintre doi tineri²⁵⁰. Și pentru că în toate cele trei cantate ale sale textele vorbesc despre triumf (în *Carmina Burana* triumfă iubirea pasională), Orff le-a reunit într-un *Theatralische Triptichon* (Triptic teatral), pe care l-a intitulat *Trionfi*.

Oedipus der Thyeann (Oedip tiranul, 1959), tragedie lirică după drama de Fr. Hölderlin, după Sofocle, este o operă în cinci acte – sora mai tânără a Antigonei – grandioasă prin semnificațiile etice și estetice, prin modul de realizare, desfășurările scenice și muzicale, evidențiind forța destinului care decide acțiunile oamenilor. O operă construită tonal și modal, atrăgând atenția începutul și sfârșitul operei, în ton de *do* – simbol al destinului! –, o operă de grandoare arhaică și rigidă, totodată, prin limbajul său melodic de factură monodică primitivă, melismatică și în stil „lamento”, prin utilizarea unisonurilor, a psalmodiei, o melodie ornamentată oriental, o operă ce atrage atenția și prin componența neobișnuită a orchestrei²⁵¹.

Prometheus (Prometeu, 1966) este o tragedie lirică după textul grec original al lui Eschil, o operă în limba greacă, într-o realizare muzicală asemănătoare celor din *Antigona* și *Oedip*, arsenalul mijloacelor sale de expresie aici fiind pus în slujba redării jocului monstruos al zeilor și spiritului de sacrificiu pentru binele și fericirea oamenilor.

Preferințele lui Orff pentru trecut au fost vădite și de atracția lui pentru creația lui William Byrd, realizând după acesta *Entrata* (1928), o compoziție simplă pentru cinci orchestre (!) și orgă; pentru creația lui Claudio Monteverdi, realizând noile redactări ale operelor: *Orfeo*, *Lamento d'Arianna* și *Ballo delle ingrate*; pentru creația lui Shakespeare transpunând pe muzică într-o viziune scenică originală, *Ein Sommernachtstraum* (Visul unei nopți de

²⁴⁹ Alături de grupurile instrumentale în alcătuire amplificată (câte trei instrumente de suflat), în orchestră mai apar: 2 harpe, 3 chitare, 3 pianе și 30 de instrumente de percuție.

²⁵⁰ Flăcăi și fete îl invocă (în limba latină) pe Himeneu, zeul căsătoriilor (partea a patra), într-o lungă pagină corală acompaniată de orchestră. În încheiere, după o invocație estatică, Afrodita, zeița dragostei și a frumuseții, mama lui Himeneu, apare și în limba greacă, binecuvântă iubirea și al ei triumf. A se vedea Anamaria Călin, *Trionfi-trittico teatrale* de Carl Orff, lucrare de diplomă 1988. Biblioteca Univ. de Muzică din București.

²⁵¹ Ansamblul instrumental al operei este alcătuit din: 6 pianе (4 din ele sunt scrise la 4 mâini), 4 harpe, mandolină, celestă, 9 contrabasuri, 6 flaute, 6 oboaie, 6 tromboane, orgă, 6 timpane, 8 trompete și un grup de instrumente de percuție format din 60 de instrumente.

vară, 1951) și altele, ultima realizare muzicală a lui Orff fiind *De Temporum Fine Commedia* (1927), o lucrare vocal-simfonică amplă, în care compozitorul nu mai aduce nimic nou în planul inovațiilor structurale de fond și formă ale compoziției muzicale.

Succinta incursiune în lumea muzicii lui Orff nu poate fi încheiată fără a menționa contribuțiile sale la dezvoltarea pedagogiei muzicale, concretizate în lucrarea sa intitulată *Schulwerk* (operă școlară), cuprinzând muzică pentru copii și muzică pentru tineret, realizată împreună cu Gunild Keetman, rezultat al unei îndelungate activități desfășurate pe linia educării muzicale a celor mici, mai întâi la Günther-Schule din München (1930–1933), apoi la institutul „Carl Orff” din Salzburg, lucrarea fiind o amplă culegere de cântece și jocuri muzicale, de studii ritmice și melodice, vocale și instrumentale, pornind de la structurile pentatonice, trecând apoi la cele majore și minore, într-o mare varietate de formule ritmice, melodice și instrumentale.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

După Wagner, Orff este cel mai de seamă compozitor german reprezentant al operei din prima jumătate a secolului XX, „intens preocupat de fenomenul înstrăinării marelui public de arta muzicală contemporană²⁵², prin creația sa încercând o apropiere a lumii culturale moderne de umanismul antic și creștin, printr-o comunicare spirituală elevată. De aceea, arta sa reprezintă o reîntoarcere la sursele și debuturile elementare, vădind o înclinație și o atracție puternică pentru tematica alegorică, tematica primitivă a dragostei, a bucuriei vieții și pentru titanismul tragic și simbolic al eroilor antici, remodelându-le în spiritul introspecției psihologiei moderne.

Privită în ansamblu, se poate afirma că, întreaga creație a lui Orff este dominată de principiul unității scenice și artistice dintre cuvânt, muzică și mișcare, unitate pe care compozitorul a susținut-o și a practicat-o în al său *Schulwerk*, realizând o originală sinteză între operă și oratoriu. Orff este un om al teatrului. El nu apelează la muzică decât atunci când este absolut necesar, aplicând, poate, cel mai bine principiul lui Debussy conform căruia, „muzica începe acolo unde cuvântul devine neputincios”. De aceea, în lucrările sale, acțiunea este prezentată clar, nu comentată, ci însoțită muzical,

²⁵² Doru Popovici, *Introducere în Opera contemporană*, Editura muzicală, București, 1974, pag. 78.

intervențiile orchestrale apărând ca suporturi sonore și nici de cum ca „personaje” concurente ale vocii sau încercând să schițeze acțiunea. Prin alcătuirea sa, prin funcția sa, ea se distinge fundamental de orchestrele tradiționale, ansamblurile sale instrumentale remarcându-se prin „tumul” și amploare, prin varietatea timbrală obținută din împerecherea unor timbre mai puțin uzitate, din prezența mai multor plane, harpe și instrumente de percuție decât în mod obișnuit.

Limbajul său muzical este esențialmente vocal-melodic și este exprimat prin monodie, recitativ, lamenti și melisme de colorit arhaic (antic, medieval sau renescentist) și se caracterizează prin preponderența formulelor „ostinato”, a unisonurilor și a emoționantelor psalmodii, mai ales cele de factură orientală. Să observăm că, în fond, este vorba de o accepție modernă a expresiei melodice, mergând de la simple intonații ale unor cântece populare, trecând prin cântecele cultice ale diverselor civilizații, până la sublima monodie acompaniată a lui Monteverdi, pe care Orff a admirat-o atât de mult și de constant. O expresie melodică, pentru că ea se individualizează și primează celorlalte, armonia și polifonia, subordonându-i-se. Mai ales, conceptul polifonic la Orff lipsește aproape cu desăvârșire, în timp ce armonia este simplă, tonală și modală, cu rădăcini în practica medievală a *faux-bourdon*-ului, a cântului de rit latin, a modalismului, a preclasicismului. Să observăm că „în general nu se poate vorbi în cazul lui Orff de interesante combinații armonice. Este și firesc, dacă ne gândim că autorul exclude în mare măsură cromatismul și armonizarea pe baza unei concepții modale autentice”²⁵³.

În schimb, ritmul la el este considerat fundamental și dominant, predominante fiind sincopile și schimbarea continuă a accentelor, putându-se constata tendința și preferința compozitorului pentru repetări de formule în maniera „ostinato” pornind de la figuri tonale simple, determinând amplificări și diminuări ale liniilor melodice, în creația sa putându-se vorbi de adevărate modele melodice care de fiecare dată par a se apropia de un tip primitiv de invenție melodico-ritmică, dar care sunt întrebuințate într-un mod subtil și rafinat.

Simplitatea alcătuirii acestor modele confirmă concentrarea invenției pe esențial, înlăturând tot ceea ce poate fi accesoriu.

Situat în afara esteticii romantismului, fără a fi un inovator, Orff a creat o operă plină de sensuri și semnificații perene, muzica sa fiind foarte aproape de simțirea umană, ceea ce i a adus o rapidă și imensă popularitate, creația sa intrând în fondul de aur al muzicii secolului XX.

²⁵³ Doru Popovici, op. cit., pag. 80.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

(1928—)

„...Muzica nu trebuie să fie numai o baie de valuri pentru masajul corpului, o psihogramă sunătoare, nici program de gândire în sunete, ci înainte de orice, undă devenită sonoră a electricității cosmice, supraconștiente”

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

În cea mai recentă biografie consacrată lui Karlheinz Stockhausen, pe supracopertă, editorul (probabil) afirmă: „Muzica timpului nostru este de neimaginat fără Karlheinz Stockhausen... Stockhausen este un fel de sinonim pentru muzica nouă²⁵⁴. Afirmatia este îndrăzneată și pătrunsă de subiectivism, dar reține atenția și îndeamnă la reflecții și meditații; pentru că acceptarea sau respingerea ei depinde de ce înțelegem fiecare prin „muzica timpului nostru” și prin „muzica nouă”. Căci, este extrem de dificil a face aprecieri categorice asupra contemporanilor, asupra fenomenului artistic de cea mai nouă factură, înainte ca timpul – neîntrecut exeget, nepărtinitor și tranșant – în scurgerea sa implacabilă să convertească roca în filon prețios sau în piatră sterilă, să rețină valorile sau să respingă nonvalorile. Aceasta, pentru că istoricul contemporan, vorbind de muzica timpului său, nu beneficiază de certitudinea lucrurilor decantate, iar „muzica nouă” este extrem de complexă și diversificată stilistic și este reprezentată de un număr mare de compozitori, fără a se ști deocamdată, care dintre ei este Bach-ul sau Beethoven-ul zilelor noastre pentru a-l considera *sinonimus*.

De aceea, considerând că această afirmație categorică este hazardată, și că muzica, la fel ca toate celelalte arte, trebuie înțeleasă și interpretată cu deplină sinceritate și cu un pronunțat simț al responsabilității grave, să observăm că Stockhausen este una dintre cele mai reprezentative, interesante și controversate personalități ale veacului nostru muzical.

Trecut de 72 de ani, Karlheinz Stockhausen²⁵⁵ este, astăzi, un muzician complex (compozitor, teoretician, pedagog și dirijor), ce prin forța personalității

²⁵⁴ Michael Kurz, *Stockhausen. Ein Viografie*, Bönenreiter, Kassel

²⁵⁵ Karlheinz Stockhausen s-a născut la 22 august 1928, în localitatea Modrahn, în apropiere de Köln, fiind fiul Gertrudei și al lui Simon Stockhausen, de profesie covător. Îmbolnăvindu-se de nervi, mama sa a fost internată într-un sanatoriu, de educația copilului ocupându-se tatăl. La început, a învățat să cante la oboi și pian, fără să se gândească la o educație muzicală specială; până în 1947, când Stockhausen se înscrie la Musikhschule Köln, unde vine în contact cu muzica nouă a lui Hindemith, Bartok, Stravinski, Schoenberg, Webern și Messiaen, și cu scrierile lui Adorno (*Philosophie der neuen Musik*) și Liner (*Die*

sale a reușit să determine și să impună în cercurile muzicale în care a apărut, o profundă schimbare de mentalitate în conceperea, realizarea, destinarea și receptarea unui anumit fel de muzică, aflându-se într-o perpetuă căutare a primenirii sonore cu cele mai noi și extravagante mijloace de expresie, situându-se, de mai bine de 50 de ani, în fruntea avangardismului muzical contemporan.

Inteligența sa creatoare este de o mare mobilitate, Stockhausen schimbându-și permanent maniera de lucru, oferind mereu noi și noi surprize – în cea mai mare parte provocatoare de scandaluri și neînțelegeri – unele primite cu reticență, altele cu entuziasm, de către un public mai mult sau mai puțin avizat.

De observat însă că Stockhausen nu inventează noi limbaje și noi gramatici muzicale. Am putea spune chiar, că, dintr-un anumit punct de vedere, în mod paradoxal, el este un tradiționalist, un sintetizator, pentru că izvoarele devenirilor sale sonore sunt: Schönberg și Weber, Bartók, Stravinski și Messiaen, Cage și Kagel, muzica concretă și electronică din prima fază, culturile muzicale arhaice (balineză în special), teatrul Nô sau muzica Gagaku japoneze, dicteul automat, arta cinetică ș.a., pe care le receptează și din amalgamarea lor, creează o nouă materie sonoră ce intră în compoziția sa muzicală. O compoziție gândită, la început, „în spiritul vremii” anilor '50, adică neo-serial-dodecafonică, trecând apoi la muzica de studio (concretă și electronică), la aleatorism ș.a., scriind din ce în ce mai puțin o muzică în sensul unui stil personal, încercând să realizeze ceea ce el a numit „muzica mondială”, adică o muzică destinată întregii planete.

Cu toate acestea, Stockhausen pledează pentru păstrarea tradițiilor și pentru diversificarea culturilor muzicale.

Athonale Musik) Studiază compoziția cu Frank Martin și începe să compună. Din 1950 participă la Cursurile de vară de muzică nouă de la Darmstadt, fiind nelipsit la toate celelalte ediții. În 1951, își încheie studiile cu examen de stat, la Köln. H. Eimert întemeiază în același an Studioul de muzică electronică, cooptându-l pe Stockhausen în echipa sa. În 1952, Stockhausen studiază, la Paris, cu Messiaen (Cursul de estetică și analize) și cu Milhaud. Îi cunoaște pe Boulez și P. Schaeffer în studioul cărui creează *Kontra Punkt*. Apoi, în 1953, la Köln, H. Eimert deschide Studioul de muzică electronică în care lucrează și Stockhausen, creând *Studie I* urmat de *Studie II*. În 1954, îi cunoaște pe Varèse, John Cage, Luigi Nono, Bruno Maderna, Pousseur ș.a. În 1958, întreprinde primul turneu în S.U.A., venind în contact cu Varèse, Virgil Thomson, Aaron Copland, Earle Braun, Milton Babbitt ș.a. Începe, la Darmstadt, cursurile speciale de compoziție, în fiecare an, propunând noi tehnici și idei estetice și de creație. Calătorește în S.U.A. (1968), Liban (1969), unde cu grupul său cântă în grotă Jettu, lucrarea sa *Hymnen*, în Japonia (1972) ș.a. În 1971, Stockhausen este numit profesor de compoziție la Hochschule für Musik – Köln, unde se află și în prezent lucrând la un „Magaum opus” intitulat „*Licht*”, din care a realizat *Donnerstag* (1980), *Samstag* (1984) și *Montag* (1988), urmând ca următoarea operă *Dienstag* să fie prezentată în premieră, în anul 1991.

„Salvați tradiția! – exclamă el. Sarcina de căpetenie în epoca noastră rămâne totuși de a conserva cât mai multe forme și stiluri muzicale cu putință... Trebuie să ne familiarizăm cu ideea că în viitor cultura europeană își va menține și sporii fascinația pentru alte popoare și că tocmai în acest fapt rezidă marea responsabilitate de a conserva cât mai multe forme cristalizate ale celorlalte culturi în starea lor naturală în măsura în care acest lucru este cu putință”²⁵⁶.

Și totuși, Stockhausen nu este un tradiționalist, muzica sa ca și a lui Boulez, este exaltantă la modul ostentativ și implică cifruri ermetice. Partiturile sale, de multe ori, par niște stenograme eliptice ale unei gândiri muzicale mai ample, pe care o expune prin sublinieri aluzive. Simbolurile la el abundă și alternează într-o succesiune plină de surprize montate pe fundaluri larg deschise fără elemente de prim plan, iar alcătuirile sale sonore prin care sondează adâncimea și spațiul, au lumini și culori extravagante, muzica sa, mesajul ei, depășind cu mult capacitatea de receptare a publicului meloman de pretutindeni.

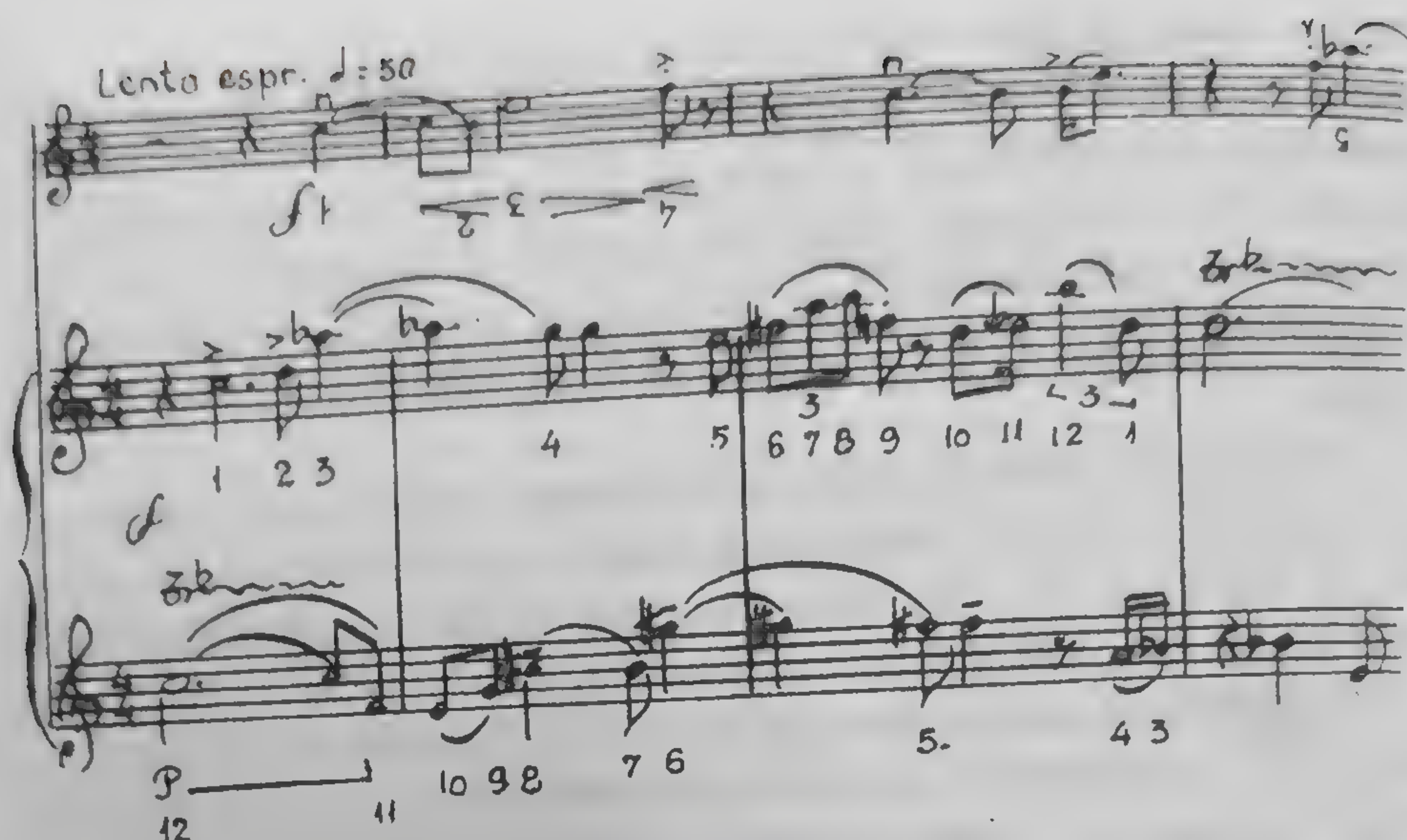
CREAȚIA

Organizarea pluriformă, mobilă și dinamică a spațiului sonor cu accentul pe resortul registrației timbrale și pe raportul de congruență al mulțimilor sonore disjuncte succesive, unite finalmente într-o structură omogenă, caracterizează, în ansamblu, creația lui Stockhausen circumserisă în epicentrul configurațiilor și performanțelor stilistice moderniste din a doua jumătate a secolului XX.

Drumul său creator, lung și sinuos, își are începuturile în serialismul dodecafonic propagat de Herbert Eimert, pe care îl realizează în *Chöre für Doris* (Coruri pentru Doris)²⁵⁷, pe versuri de P. Verlaine, în *Drei Lieder* (Trei lieduri), pe versuri de Baudelaire (primul) și de Stockhausen (următoarele două), și în *Sonata pentru vioară și pian* (1951), o formă dodecafonică tripartită, lucrări ce evidențiază o solidă cunoaștere a tehnicii atonale de compoziție schönbergiene, dublată de o interesantă invenție melodică și armonică și curaj; mult, mult curaj.

²⁵⁶ În: *Prisma* nr. 11-12, 1973, Anul V, revistă editată de Ambasada R.F.G. la București

²⁵⁷ Doris Andreae Stockhausen – soția compozitorului.



Cu *Kreutzspiel* (Joc al încrucișărilor, 1951), Stockhausen inaugurează seria lucrărilor sale de formă „punctualistă”, lucrări în care jocul elementelor delimitat-tehnice anulează orice punct de contingentă cu creațiile de tip tradițional ale unui Hindemith, Bartók, Prokofiev, Honegger sau Enescu. *Kreutzspiel*, pentru oboi, clarinet, bas, pian și trei percuționiști, realizat după procedeele folosite de Messiaen în *Modes de valeurs et d'intensités*, relevă noul mod de gândire muzicală al anilor '50, bazat pe criterii pur raționale, aprioric elaborate, subordonate schemelor seriale devenite „alfa” și „omega” în compoziția muzicală. Cu o durată de cca. 10' și 15", lucrarea, alcătuită din evenimente sonore temporale și spațiale ce se încrucișează în trei stadii, evidențiază predeterminarea matematică a valorilor, înălțimilor, intensităților, culorilor timbrale etc., în ideea obținerii unui control riguros asupra tuturor parametrilor compoziționali.

Pe aceeași linie se înscriu: *Formel* (Formulă, 1951), pentru orchestră, *Spiel* (Joc, 1952), pentru orchestră, *Schlagquartett* (Cvartet de percuție, 1952), pentru pian și trei timpane, *Punkte* (1952), pentru orchestră²⁵⁸, în care Stockhausen depășește stadiul weberian al punctualismului intervalic „bisonic”, trecând la punctualismul „monosonic”, sunetul singur, izolat, „punctul” având valoare de fenomen sau eveniment sonor în sine, și *Kontra-Punkte* (1953), pentru zece instrumente (flaut, clarinet, clarinet bas, fagot, trompetă, trombon, pian, harpă, vioară și violoncel), aceasta din urmă fiind considerată drept un „prototip al muzicii mai noi de origine experimentalistă”²⁵⁹, în care Stockhaus-

²⁵⁸ Lucrarea a fost revăzută în 1962, 1964 și 1966.

²⁵⁹ G. W. Berger. *Muzica simfonică contemporană* (1950–1970), vol. V, Editura muzicală. București, 1977, pag. 23.

sen atinge apogeul punctualismului și serialismului, prin extinderea lui la toți parametri compoziționali, inclusiv asupra timbrurilor și intensităților sonore.

Lucrărilor de formă punctualistă le-a urmat cele încadrate în „forma de grup”, denumire dată de modul de organizare sonoră, Stockhausen procedând primul la transformarea punctului în centru al unui grup de sunete înrudite, asemănător unei constelații, care evoluează continuu dilatându-se și condensându-se de la centru spre periferie și invers, în aceste procese de evoluție și involuție apărând texturile, complexe în ansamblul funcțiilor timbrale, modale și ritmice, oferind în perspectivă noi posibilități tehnice combinatorii.

Klavierstücke I–IV (Piese pentru pian I–IV, 1952) este prima lucrare din seria „formelor de grup”. Ciclul este alcătuit din patru piese, prima și a patra ilustrând cel mai bine această tehnică de compoziție.

The image displays two systems of musical notation for piano, likely from the first and fourth pieces of Stockhausen's *Klavierstücke I–IV*. The notation is complex, featuring multiple staves with various rhythmic and dynamic markings.

System 1 (Top):

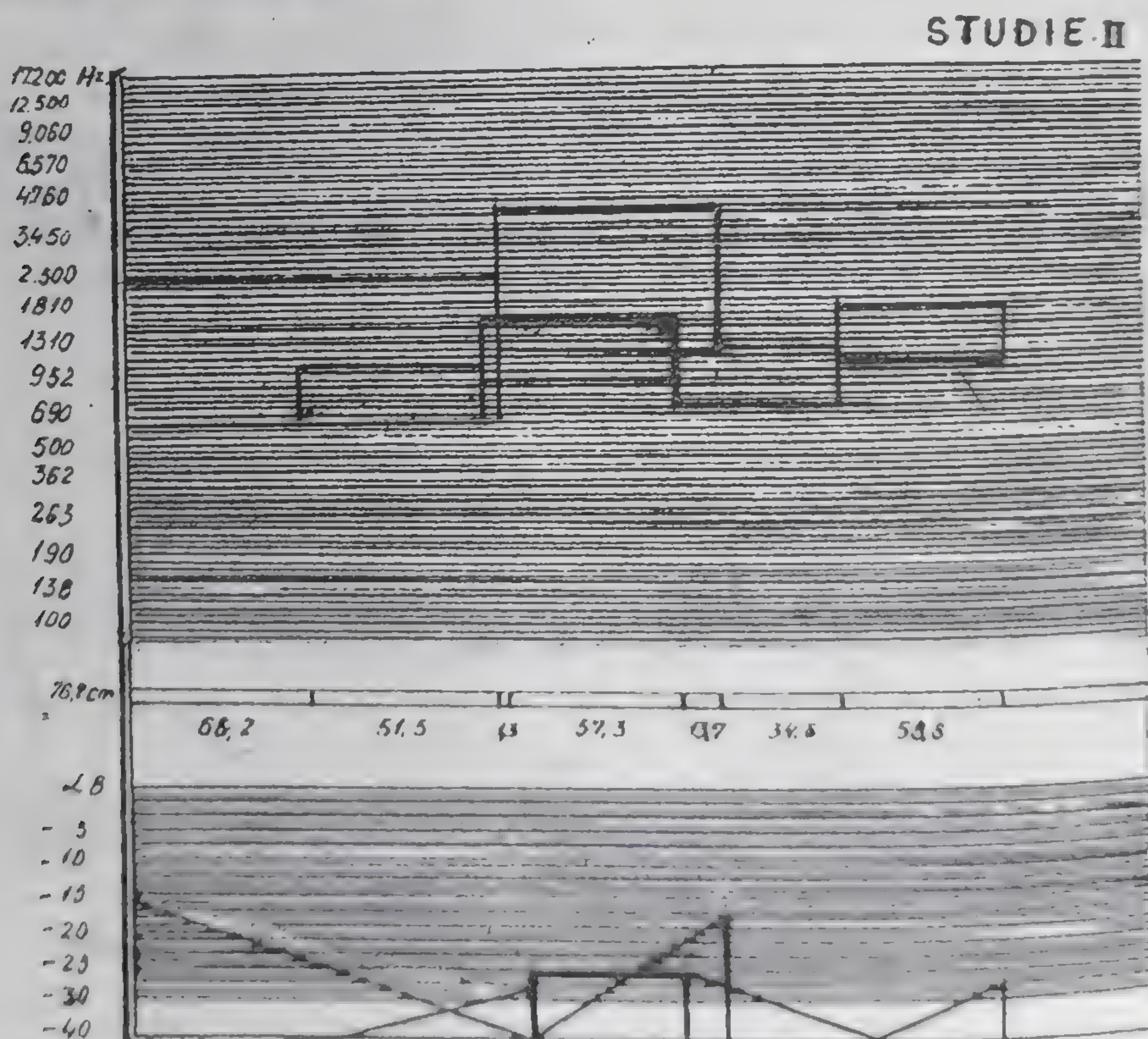
- Top staff: Includes a bracketed section with a ratio of 11:12 and a 7:5 ratio. Dynamics include *mf* and *ff*.
- Bottom staff: Includes a bracketed section with a 7:5 ratio and a 5:4 ratio. Dynamics include *pp*, *ff*, *p*, and *mf*. Pedal markings (*Ped.*) are present.

System 2 (Bottom):

- Top staff: Includes a bracketed section with a 3:1 ratio. Dynamics include *pp*.
- Bottom staff: Includes a bracketed section with a 5:1 ratio and a 3:1 ratio. Dynamics include *ff*, *pp*, *mf*, and *ff*.

În aceeași concepție sunt realizate și *Studie I și II*, *Electronische Musik* (*Studiu I și II*, muzică electronică, 1953–54), două lucrări „montate” în studioul de muzică electronică al radiodifuziunii din Köln (R.F.G.), înființat de Her-

bert Eimert, două lucrări în care înălțimile sunt notate în herzi, intensitățile în decibeli, iar duratele în centimetri de bandă de magnetofon, determinând abandonarea scriiturii tradiționale și apariția unui nou tip de notație, grafică, din care rezultă toate cele trei dimensiuni menționate mai sus. Lucrările se compun din complexe sonore date de prelucrarea unor sunete sinusoidale tratate după principiile și posibilitățile oferite de tehnica de studio, ale magnetofoniei și microfoniei. Așa, de pildă, *Studie II*, care este prima muzică electronică publicată și ca partitură²⁶⁰, se compune din asemenea complexe sonore deduse din cinci sunete sinusoidale, distribuite după un interval constant a cărui variabilitate poate fi egală cu 1, 2, 3, 4, sau $5 \times 25\sqrt{5}$, complexe fiind numerotate de la 1 la 193. În lucrare se folosește o scară ascendentă de 81 frecvențe ce variază între 100 și 17.200 de vibrații pe secundă după o diferență constantă de $25\sqrt{5}$. Intensitățile se ordonează și ele într-o gamă de 31 de grade a cărei unitate de măsură este decibelul, eșalonată între 0 și -30 dB, limita inferioară atingând -40 dB, iar duratele sunt indicate în centimetri (76,2 cm de bandă pe secundă),



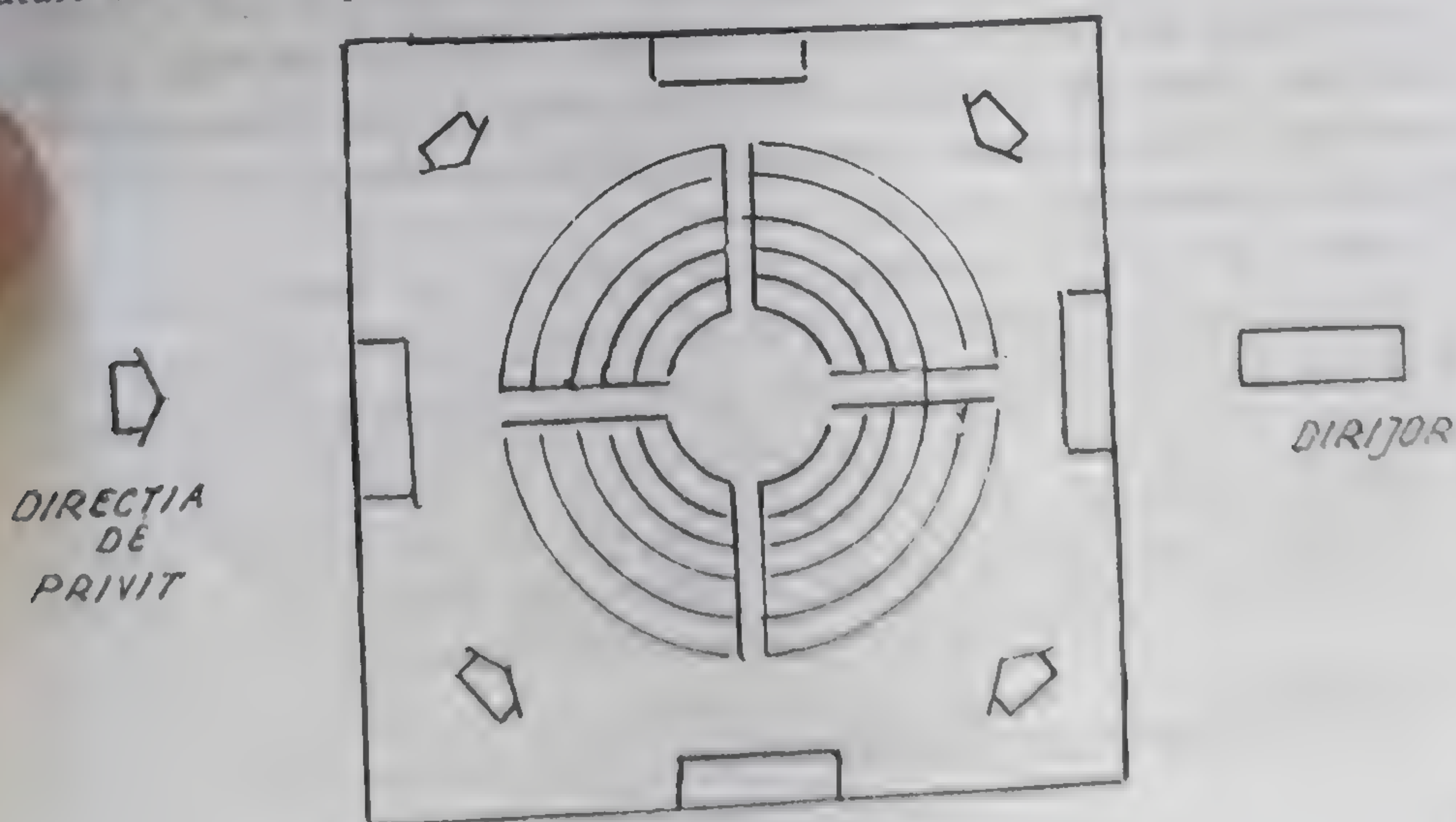
²⁶⁰ Vezi: Karlheinz Stockhausen, Nr. 3. *Elektronische Studien, Studie II*. U.E. 12. 466 Universal Edition, Wien - Zürich - London, 1956.

audierea lucrării oferind senzația unei spațializări sonore, dată, desigur, de natura proceselor electronice.

Tehnică „de grup” și în *Klawierstücke V X* (1954–55), în care Stockhausen, obsedat încă de *Modul de valori și intensități* al lui Messiaen, inventează nouă modalități de atac, în scopul unor diferențieri timbrale date de grupurile de sunete ce se succed subordonate unor nuclee sonore de bază. Să observăm în aceste piese scriitura pianistică din ce în ce mai complexă, evoluând de la desființarea măsurii delimitate prin bare (*Klawierstück V*), la adăugarea unui portativ suplimentar de 13 linii (*Klawierstück VI*) și apoi la clusterele succesive sau în gliss (*din Klawierstück X*).

Modificări substanțiale în câmpul sonor particularizant se produc și în *Gruppen* (Grupuri, 1955–57), pentru 109 instrumentiști distribuiți în trei orchestre (36 + 37 + 36) amplasate pe trei podiumuri, în față, în stânga și în dreapta publicului, fiecare grup cuprinzând aproximativ aceleași instrumente de colorit politimbral. O lucrare în care Stockhausen utilizează tehnica compoziției cu grupe de sunete, pe care le manevrează după principiile punctualismului, într-o tratare cvasi-serială. Dispunerea spațială a grupurilor instrumentale, tratarea lor în „Tempi” diferiți, intrările alternative, rapide, izolate, în cerc și în ansamblu, determină o nouă viziune a mișcării orchestrale „multiplană”, și o nouă formă, „de moment”, fără a avea o acțiune muzicală determinată, lucrarea fiind gândită ca o sinteză între muzica orchestrală, muzica de cameră și muzica solo.

Formă „de grup” și în *Carré* (Careu, 1959–60), pe care o extinde și asupra formației, lucrarea fiind scrisă pentru 80 de instrumentiști grupați în patru orchestre și patru coruri de cameră (alcătuit fiecare din 8–12 cântăreți), amplasate în centrul sălii, înconjurată de public și dirijate de pe cele patru laturi ale sălii de patru dirijori.



Din punct de vedere muzical, remarcăm încercarea compozitorului de a realiza efectul de proiecție spațializată a modulelor sonore – orchestrale și vocale – rezultate din manevrarea unor grupuri de mulțimi de sunete alcătuite și orânduite după legile mulțimilor deschise, rezultanta fiind dată de interferența coloanelor sonore orchestrale și vocale, într-o expunere intermitentă, cu efecte de angoasă ce alternează cu meditația. În *Gruppen* și în *L'arré*, Stockhausen prefigurează și o nouă tehnică de lucru, cea „statistică”, dată de raporturile logaritmice, pe care compozitorul le stabilește între sunete și durate.

Această tehnică o găsim în *Zeitmasze* (Mișcări, 1955–56), pentru flaut, oboi, corn englez, clarinet și fagot, un cvintet de suflători, în care compozitorul creează o partitură aparent tradițională, cu măsuri de 4/4, 8/8, 3/8, 5/8 etc., dar în care sunetele se organizează după principiul aglomerării și rarefierii modulelor sonore rezultate din dispunerea sunetelor în intervale mari de septime, none, undecime ș.a. și în *Gesang der Jünglinge* (Cântecul adolescenților, 1955–56), în care Stockhausen combină sunete electronice cu sunete cântate (vocale, consoane, zgomote, sunete complexe), fonemele cântate oferind uneori posibilități organice particulare de realizare a unor cuvinte distincte, alteori ele au o valoare pur sonoră, în felul acesta inaugurându-se seria sintezelor dintre elementele muzicii tradiționale cu cele ale muzicii experimentale, aici, între muzica vocală și cea electronică.

Titlul lucrării este luat din *Biblie*, cartea a treia, Daniel: „Cânt de adolescenți în focul arzător...”, iar partitura prevede întrebuințarea a cinci grupuri de difuzoare distribuite de jur împrejurul ascultătorilor.

În *Klavierstück XI* (1956), Stockhausen inaugurează o nouă formă muzicală cea „variabilă”, abordând aleatorismul, compunând o muzică alcătuită din 19 formanți dispuși pe o „partitură cearșaf”, care se succed liber, într-o ordine liber aleasă de interpret, deschizând astfel drumul aleatorismului (deocamdată controlat) bazat pe indeterminare și neprevăzut, care intră în acest fel în compoziție muzicală.

Iată-le, în lucrarea următoare, nr. 9, *Zyklus* (Ciclu, 1959), pentru un percuționist, o nouă partitură grafică de Stockhausen, în care mai păstrează încă ușoare urme de scriitură muzicală tradițională (fragmente de portative, chei) astfel că un critic, nota: „La prima vedere nu avem de a face cu o partitură, ci cu o schiță de Paul Klee”²⁶¹. Căci, într-adevăr, portativele, notele, semnele tradiționale sunt bulversate, pe hârtie fiind notate mulțimi de alte semne, simboluri, începând cu cele care reprezintă instrumentele dispuse în

²⁶¹ Michael Kurz, op. cit., pag. 133.

cerc²⁶², continuând cu cele care indică modalitățile de atac și de producere a sunetelor și terminând cu cele pe care nu le mai deslușește... nimeni!

Plurisemnificația semnelor, aici, determină libera interpretare a lucrării, o formă sonoră gândită uni-, cât și polisemantic, alcătuită din 16 pagini de partitură, nenumerate, cuprinzând 17 perioade, egale ca lungime și durată (una dintre pagini cuprinde două perioade), lucrarea putând începe cu oricare perioadă, continuând apoi cu celelalte până se ajunge de unde s-a plecat, partitura putând fi și răsturnată, astfel că rezultatele sonore – posibil realizabile – sunt foarte numeroase.

Forma multiplă este realizată în *Refrain* (Refren, 1959), pentru trei interpreți (pian + wood – blocks, celesta + cimbale antice, vibrafon + clopote de vaci și trei lame de Glockenspiel), o partitură aleatorie în care interpreții realizează scurte melodii, glissandouri, clustere, și... rostesc anumite vocale și consoane, portativele fiind dispuse în două semicercuri opuse, iar desfășurările muzicale sunt determinate de o riglă transparentă din material plastic, pe care sunt imprimate numeroase semne, pe care compozitorul le explică minuțios în nota de autor.

Și din nou muzică electronică creată în *Nr. 12 Kontakte* (1959–60), pentru sunete electronice și în *Nr. 12 1/2 Kontakte* (1959–80), pentru sunete electronice, pian și percuție, două lucrări distincte, în care Stockhausen inventează și lansează forma „moment”, o formă deschisă dată de desfășurarea în timp a rezultatelor sonore de „moment”, rezultanta clipei devenind determinantă a dimensiunii timpului muzical. Astfel că „momentul” devine eveniment și unitate de măsură și determină unitatea formei, în a doua, Stockhausen reușind o mariere între muzica electronică, redată prin patru difuzoare și muzica instrumentală, interpretată de un pianist și un percuționist.

Preocupat de realizarea unor noi sinteze, Stockhausen inaugurează, în 1964, seria lucrărilor sale live-electronice, în care aparatele electronice de studio sunt chemate să contribuie la „îmbogățirea” calității sunetelor instrumentelor tradiționale, modificându-le microstructura acustică, dinamică și de tempo, până la obținerea unei noi calități de sine stătătoare.

Prima dintre acestea a fost *Mixtur* (Amestec, 1964), pentru orchestră, generator de unde sinusoidale și modulatori de sunete, o lucrare în care orchestra simfonică este împărțită în cinci grupe (suflători de alamă, suflători de lemn, corzi, piziccato și percuție), plasate în cinci locuri diferite ale sălii, iar realizarea sonoră a fiecărui grup este preluată de microfoane și transmisă la un pupitru de regie, pe care, circuite modulatorii și generatori sinusoidali le împreună, le transformă și le redă apoi, prin difuzoare, într-o nouă existență. Aceste transformări vizează timbrul, înălțimea și ritmul.

²⁶² Marimba, Guero, 2 tobe de lemn, zurgălăi fixați, toabă foarte mică, 4 tom-tomuri, 2 cimbale, cimbale Charleston cu pedale, trianșlu, 4 clopote de vacă, gong cu mamelon, tam-tam.

Asemănător realizate sunt și *Mikrophonie I* (1964), pentru tam-tam, 2 microfoane, 2 filtre și potențiometrul, o partitură alcătuită din 33 de structuri muzicale, ce se combină după o schemă dinainte stabilită de interpreți, și *Mikrophonie II* (1965), pentru cor, orgă Hammond și circuite modulatorii, o lucrare în care compozitorul încearcă o sinteză între cântul vocal și muzica electronică; o lucrare în care cele 2 voci (șase soprane și șase bași) sunt supuse unor transformări continue și variate, prin intermediul aparaturii electronice. Aici, coriștii împărțiți în grupe de câte trei (soprane I și II și bași I și II) sunt plasați în semicerc în fața a patru microfoane. Emisiile lor vocale și sunetele orgii, organizate în 33 momente muzicale captate de microfoane, sunt modulate și retransmise apoi prin cele patru difuzoare, plasate pe podium în spatele coriștilor.

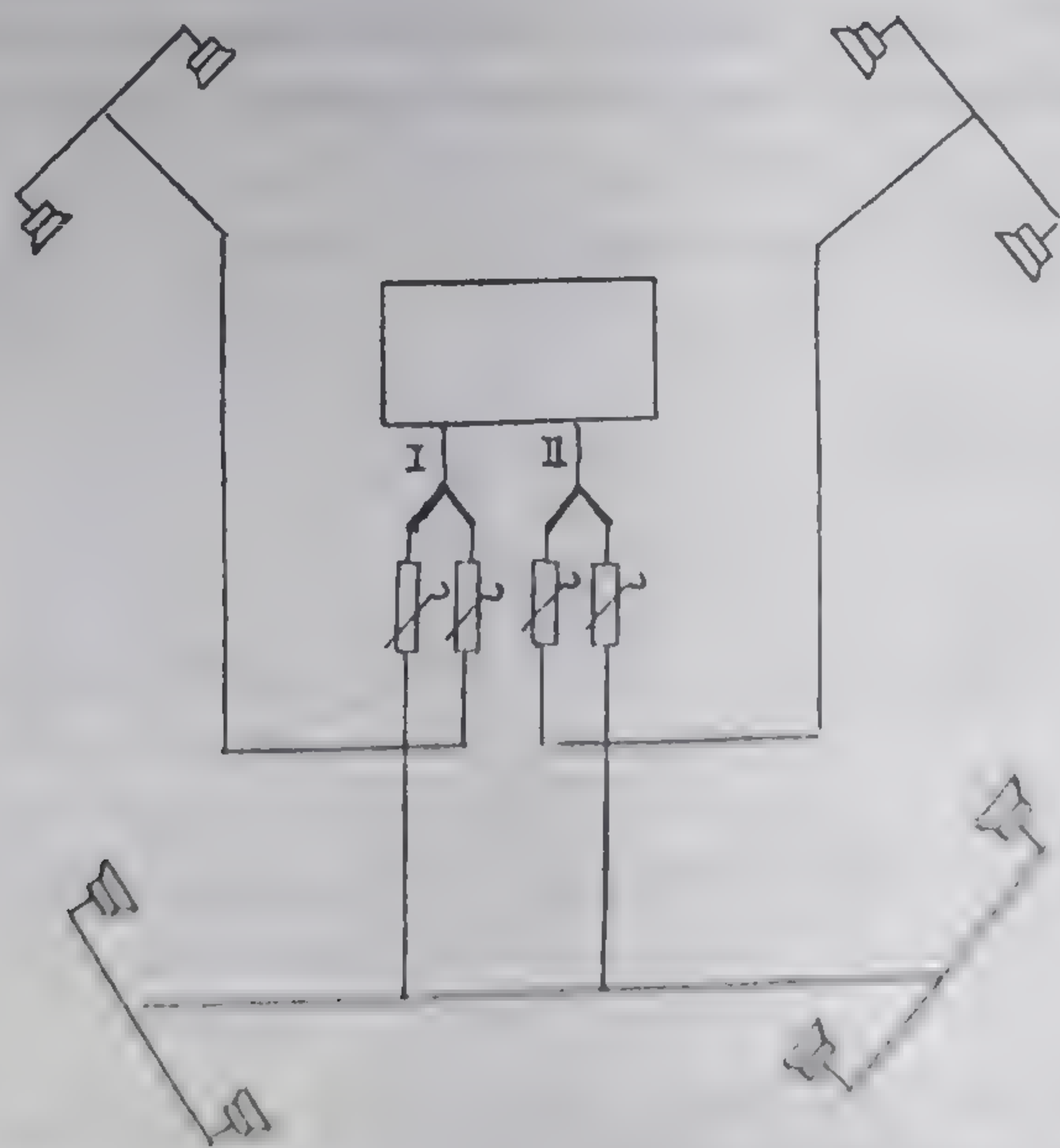
În paralel cu aceasta, Stockhausen creează o altă lucrare, *Stop* (1965), pentru orchestră, o compoziție aleatorie, în care evenimentele muzicale sunt reduse la esență, ele rezultând din acțiunile celor șase grupuri orchestrale, care dau sens unei partituri alcătuite din 42 de căsuțe distincte, în care sunt cuprinse sunete izolate sau grupuri de sunete, mergând până la totalul cromatic (căsuța a doua), pe baza cărora interpreții improvizează conform unei regii timbrale propuse de către dirijor, rezultatul fiind structura sonoră pluriformă obținută prin unirea realizărilor sonore ale celor șase grupe, la rândul lor rezultate din opțiunile individuale ale interpreților fiecărui grup.

Dar, Stockhausen nu se oprește și în perioada (1966–1968) reușește să-și apropie un vis, care îl urmărea de multă vreme: de a compune o muzică nu pentru sine, ci „pentru întreaga planetă, pentru toate țările, pentru toate rasele”. Acesta s-a împlinit în *Telemusik* (1996), o lucrare realizată în studioul de muzică electronică Nippon Hoso Kyokai din Tokio, în care Stockhausen reușește, în felul său, să fuzioneze intim evenimentele sonore create cu ajutorul mijloacelor electronice moderne cu unele obiecte sonore „găsite” (melodii ale cântăreților de la curtea imperială din Gagaku, din insula Bali, din Sahara meridională, o Sevillana de la o serbare țărănească spaniolă, din Ungaria, din Amazonia, din China, din Vietnam, ale preoților budiști din templul Jakushiji, din drama Nô „Hô Sho Rin” și altele) cu valoare de citat și nu de colaj – toate participând uneori individual, alteori simultan sau interpenetrându-se unele cu altele – rezultând noi „evenimente sonore” de valoare universală. Banda originală a fost creată pe un magnetofon cu șase piste, în acea perioadă existent numai în Japonia.

Într-o viziune și concepție asemănătoare este realizată și lucrarea următoare *Hymnen* (Imnuri, 1956–67), alcătuită din patru regiuni, cunoscută în trei variante: prima, cuprinzând numai muzică electronică și concretă; a doua, muzică electronică și concretă, la care a adăugat șase soliști; și o a

treia, cu orchestră²⁶³, o lucrare de mare complexitate, în care Stockhausen realizează un fel de „Pop-art”, o lucrare de grandoare universală, o muzică cu semnificații universale, compozitorul propunându-și, inițial, să reunească toate imnurile naționale din întreaga lume (în total 137), aceasta fiind „muzica cea mai cunoscută pe care ne-o putem imagina”²⁶⁴. Lucrarea, cu o durată de 113 minute, a fost compusă în patru regiuni, fiecare regiune având drept „centru” mai multe imnuri determinate, cărora le sunt asociate trăsături caracteristice altor națiuni.

Astfel, prima regiune are două centre: *Internaționala* și *Marseillaise*; a doua regiune, care se leagă de prima printr-un flux sonor înalt, dedus din *Marseillaise*, are patru centre: imnul R.F.G., mai multe imnuri africane, amestecate cu imnul U.R.S.S. și un centru subiectiv în care apare un vechi imn german; a treia regiune are trei centre: imnul rus, american și cel spaniol, iar a patra regiune are două centre: imnul elvețian și un imn aparținând unei împărății imaginare HYMUNION în HARMONDIE sub PLURAMON, imnul cel mai lung și mai penetrant al lucrării. Scrisă pentru radio, televiziune, operă, balet, disc, sală de concert, biserică, aer liber etc., lucrarea este astfel concepută încât i se pot asocia diferite scenarii sau librete, acestea trebuind să fie întocmite în strânsă legătură cu conținutul muzical al partiturii. În ceea ce privește audierea ei, Stockhausen indică stereofonia, recomandând ca sala de concert să fie de formă pătrată, în ale cărei patru colțuri să fie plasate patru sau opt difuzoare,



²⁶³ În 1969 Stockhausen a realizat din regiunea a treia o versiune orchestrală.
²⁶⁴ Karlheinz Stockhausen, *Hymnen*, prezentare disc Deutsche Grammophon Gesellschaft.

astfel că multitudinea proceselor și evenimentelor sonore realizate, rezultate din modularea ritmurilor unor imnuri, a armoniilor altor imnuri și din derularea melodică în constelații de sunete electronice, să fie proiectate în spațiu, multidimensional. Alături de imnuri, în lucrare își găsesc loc și alte „obiecte sonore găsite” – după cum le numește Stockhausen – fiind utilizate fragmente de vorbire, zgomote ale mulțimilor, conversații înregistrate, manifestații publice și mitinguri înregistrate, un botez de vapor, o prăvălie chineză, o recepție oficială etc., toate pe bandă de magnetofon, un fel de prefabricate a căror asamblare a realizat-o compozitorul de la un foarte perfecționat pupitru de comandă.

Tot de la un pupitru de comandă, prin regie sonoră, a fost realizată și muzica următoare a lui Stockhausen, *Procession*²⁶⁵ (1967), pentru tam-tam, violă, electronium, pian, microfon, potențiometre și filtre, o lucrare scrisă pentru un mic ansamblu, cu care compozitorul a efectuat numeroase turnee de-a lungul anilor 1965–70, o nouă lucrare de factură aleatorie, realizată după metodele analoage din *Plus-minus*, *Mikrophonie I* și *Mikrophonie II*, în care evenimentele muzicale nu sunt notate în mod expres, ci sunt niște variante extrase din compoziții anterioare, pe care interpreții le cântă din memorie, astfel: interpretul la tam-tam și microfonistul se referă la *Mikrophonie I*, interpretul la electrochord se referă la *Gesang der Jüngline*, *Kontakte* și *Momente*, interpretul la electronium se referă la *Telemusik* și *Solo*, iar pianistul la *Klavierstücke I–XI* și *Kontakte*. Partitura alcătuită din patru știme (câte una pentru fiecare instrumentist) este realizată dintr-o succesiune de semne de +, – și =, încadrate în măsuri, adevărate semnale simbol,

TAM TAM

VIOLĂ

ELECTRONIUM

PIAN

¹² Titlul de *Procession* poate semnifica atât un proces de transformare a evenimentelor muzicale, cât și o procesiune asemănătoare celor religioase, în care evenimentele sonore intonate de primul rând al procesiunii sau de un grup mai important, se propaga din rând în rând până ajunge la sfârșitul coloanei.

acestea având următoarele semnificații:

- + înseamnă mai lung, SAU mai înalt SAU mai puternic SAU mai mare număr de membri ritmici decât evenimentul precedent;
- înseamnă mai scurt SAU mai jos SAU mai slab SAU mai mic număr de membri ritmici decât evenimentul precedent;
- = înseamnă că cei patru parametri rămân neschimbați.

Fiecare începe cu un eveniment, atunci când vrea el, transformând motivele compozițiilor amintite în evenimente muzicale noi, adesea de nerecunoscut sau total necunoscute.

Partitură grafică realizează Stockhausen și în *Kurzwellen* (Unde scurte, 1968), pentru șase interpreți (electronium tam-tam, violă electrică, pian, receptori de unde scurte, filtre electrice și regulatori), interpretarea ei stând sub semnul spontaneității de moment a interpreților, care propun obiecte sonore de extremă imprevizibilitate acestea fiind captate de receptori de unde scurte și supuse unui proces de transformare prin modulare și plasare, apoi, în timp (mai lungi sau mai scurți) și în spațiu (mai înalt sau mai grav, mai tare sau mai slab), emisiunile acestora devenind material muzical ce este îmbrăcat într-un fel de rețea de unde scurte, redat totul apoi prin difuzoare, rezultatul interpretării fiind, de fiecare dată altul.

Dar cea mai reprezentativă creație a lui Stockhausen a acestei perioade este *Stimmung* (1968), pentru șase vocaliști, o lucrare înscrisă în rândul muzicilor de excepție și de referință, un miraculos caz situat la limita dintre liniștea absolută și gând, un fel de incantație – murmur – rugăciune, de o inefabilă expresie spiritualizată, în care este reactualizată (la nivel de arhetip, desigur) practica muzicală arhaică nediscursivă, o încercare de stabilire a unui contact sonor cu cosmosul prin „unde sonore ale electricității cosmice”.

Comandată de „Collegium Vocale” din Köln, *Stimmung* are la bară poeme de dragoste scrise de compozitor, cărora le sunt asociate numere magice, furnizate de o tânără antropoloagă americană, Nancy Wyle. Pornind de la acestea, Stockhausen a compus muzica, o muzica vocală „a capella” rezultată din intonarea armonicelor superioare 2, 3, 4, 5, 7 și 9 ale lui *si bemol* grav, realizând un acordaj care este perturbat prin părăsirea purității armonice, ce trebuie restabilită cu ajutorul unui sunet armonie „sintetic” transmis discret de un magnetofon. Compoziția este alcătuită din 51 de modele sonore, ce timp de 73 de minute sunt supuse unor transformări continue prin variații libere de tempo, ritm și înălțime, prin introducerea în context de către vocaliști a unor noi „modele”, fiecare interpret dispunând de 8 sau 9 modele și de 11 a unor noi „modele”, fiecare interpret dispunând de 8 sau 9 modele și de 11 nume magice de zeiți din diferite religii, care, după o schemă anume și după context, sunt introduse liber în joc. În câteva momente de maximă importanță ale discursului sonor, doi dintre vocaliști recită poeme de dragoste. „*Stimmung*” este o muzică meditativă. Timpul este – după explicațiile lui Stockhausen – este o muzică meditativă.

desființat. Ascultarea pătrunde în interiorul sunetului, în interiorul spectrului armonic, în interiorul unei vocale. ÎN INTERIORITATE. Ondulațiile cele mai subtile – de abia strălucitoare – TOATE SIMȚURILE sunt treze și calme”²⁶⁶.

După ce a realizat muzica, Stockhausen a ales titlul lucrării: *Stimmung*, un nume ambiguu ce poate să însemne acord de intervale pure, sau tot așa poate să însemne stare de spirit; sau, după cum explică autorul, cuvântul *Stimmung* conține *Stimme* – voce. Deci, acord, acordaj, stare de spirit, voce (voci!). Oricum, orice ar însemna, *Stimmung* reușește să realizeze „acordul” sau „concentrarea” fluidului dintre compozitor și interpreți, dintre interpreți și public și în felul acesta, dintre autor și melomani – fluid, acord al unui mesaj de natură incantatoare, într-o înțelegere modernă, înscriindu-se ca un caz particular de unitate și puritate timbrală vocală, „o soluție extremă în arta tehnicii de compoziție, experimentală”²⁶⁷.

În rândul compozițiilor experimentale se încadrează și *Aus den sieben Tagen* (Din cele șapte zile, 1968), un ciclu de cincisprezece piese, cunoscute și sub denumirea de *Compositionen, Mai 1968* (Compoziții, mai 1968), realizate în urma unei puternice depresiuni psihice, declanșate de decepția sentimentală trăită pentru pictorița Mary Bauermeister, Stockhausen declarând greva foamei pe o perioadă de șapte zile, timp în care, influențat și de lectura cărții lui Satprem, despre Sri Aurobindo²⁶⁸, scrie, într-o extremă concentrare, cincisprezece texte de factură poetico-filozofică, de expresie melancolico-sentimentală: *Richtige Dauern* (Durate corecte), *Umbegrenzt* (Nemărginit), *Verbindung* (Legătură), *Treffpunkt* (Loc de întâlnire), *Nachtmusik* (Nocturnă), *Abwärts* (În jos), *Aufwärts* (În sus), *Oben und unten* (Sus și jos), *Intensität* (Intensitate), *Setz die Legel zur Sonne* (Așează corabia spre soare), *Kommunion* (Împărtășanie), *Litanie* (Litanie), *Es* (Ea), *Goldstaub* (Pulbere de aur), *Ankunft* (Sosire), dintre care doar trei nu au fost puse pe muzică: *Oben und Unten* – gândită ca o piesă de teatru improvizatoric, *Litanie* și *Ankunft* – scrise pentru recitator sau cor. Celelalte au devenit douăsprezece muzici diferite ce nu pot fi explicate și nici descrise, toate considerându-se ca niște acțiuni sonore construite liber, în timp, de către interpreți, prin concentrare, personificare și exteriorizare a unor sugestii exprimate prin doar câteva cuvinte de text lapidar, ca de pildă, acesta:

Cântă un sunet
Cântă-l atât de lung
până simți
că trebuie să încetezi.

²⁶⁶ Karlheinz Stockhausen, *Stimmung*, disc., D.G.G.

²⁶⁷ W.G. Berger, op. cit., vol. V, pag. 252.

²⁶⁸ Satprem, *Sri Aurobindo oder das Abenteuer des Bewustein*, Bern, 1970.

Cântă iarăși un sunet
Cântă-l atât de lung
Până când simți că trebuie să încetezi.

(*Richtige dauern*)

sau acesta:

Trăiește patru zile absolut singur
fără mâncare
În cea mai mare liniște, fără multă mișcare
Dormi atât de puțin, cât este necesar
Gândește-te atât de puțin cât este posibil.
Cântă după patru zile, seara, târziu, fără discuții prealabile
sunete izolate.
FĂRĂ SĂ GÂNDEȘTI pe care îl cânti
Închide ochii
Ascultă

(*Goldstaub*)

impresia trebuind a fi trăită intens și redată sonor, rezultatul fiind compoziția muzicală înregistrată, creată colectiv, spontan, fără repetiții prealabile, de către formații instrumentale ce diferă ca alcătuire de la o piesă la alta a ciclului²⁶⁹, în funcție de conținutul textului și de ideea pe care a urmărit-o compozitorul²⁷⁰.

Muzică de natură colectiv-improvizatorică, obținută la intersecția dintre rațional și irațional, generată de relații semantice noi, date de starea extaziantă, alogică a timpului creator, *Aus den sieben Tagen* se înscrie ca un caz limită în compoziția modernă, de extrem aleatorism, determinând și impunând ca necesară măsura radicală de întoarcere la procedeele compoziționale raționale, mai tradiționale.

Această întoarcere o va propune însuși Stockhausen spunând: „Esențialul muzicii mele este religiozitatea și spiritualul, tehnica este numai lămurire”²⁷¹.

O întoarcere ce se produce treptat, începând cu *Spiral* (1968), pentru un solist instrumental sau vocal, sau mixt (în partitură nu este precizat instrumentul), care prin intermediul unui receptor de unde scurte captează evenimentele sonore, pe care apoi le imită, le transformă și le transcende. O

²⁶⁹ Pentru prima piesă *Richtige Dauern*, Stockhausen solicită: pian și orgă Hammond, contrabas, percuție, saxofon tenor și clarinet, trombon, voce și flaut de bambus; pentru piesa a șasea: pian, tam-tam cu microfon și percuție, trombon, flaut de bambus, receptor de unde scurte, pahar umplut cu pietre, cutie de carton cu nisip și pietricelele, filtre și două potenco-netre.

²⁷⁰ Pentru *Verbindung*, compozitorul recomandă următoarele: „Fiecare muzician trebuie să cânte puțin câte puțin, unul după altul, vibrații ale ritmului corpului său, ale inimii sale, ale sufletului său, ale gândirii sale, ale intuiției sale, ale inspirației sale, ale universului. Apoi, al trebuie să amestece aceste vibrații într-o succesiune liberă și lăsând între ele suficientă liniște”.

Vezi, Disc: Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Deutsche Gramophon Gesellschaft.

²⁷¹ M. Kurz, op. cit., pag. 241.

lucrare aleatorie alcătuită dintr-o suită de evenimente sonore, separate prin pauze și durate variabile, o partitură alcătuită ca și *Kurzwellen* și *Procession*, din succesiuni de +, - și =; apoi prin *Fresco* (1969), pentru patru grupe orchestrale, un fel de *Karré*, pentru ca în *Mantra* (1969-1971), pentru doi pianisti, să realizeze o partitură de cea mai tradițională factură, evidențiind relațiile structurale ale lucrării cu sunete ranversabile în oglindă, cu patru metri separați prin spații de liniște, cu 13 caracteristici diferite, date de cele 13 sunete reunite într-o formulă numită „Mantra”,

1. repetare regulată
Langsam
poco marc.

2. accent desinential

3. normal

4. grup rapid de apogee în jurul unui sunet central

5. tremolo

6. acord accentuat

7. accent la început

8. Legătură cromatică

3 stacc

40. Capăt de repetiție neregulată, marc

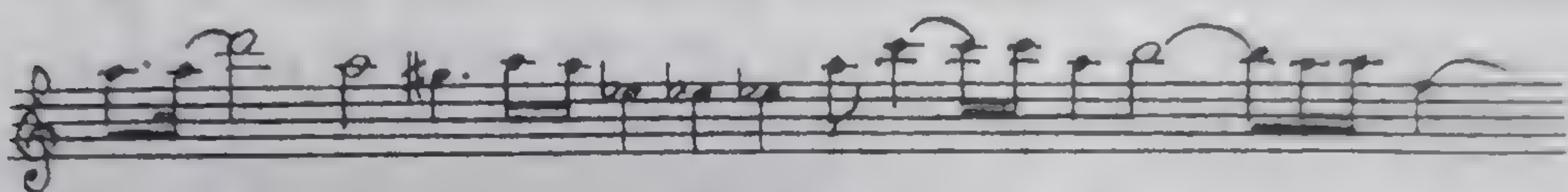
11. Caută pentru lin. de trans. p.

12. sfz (fp)

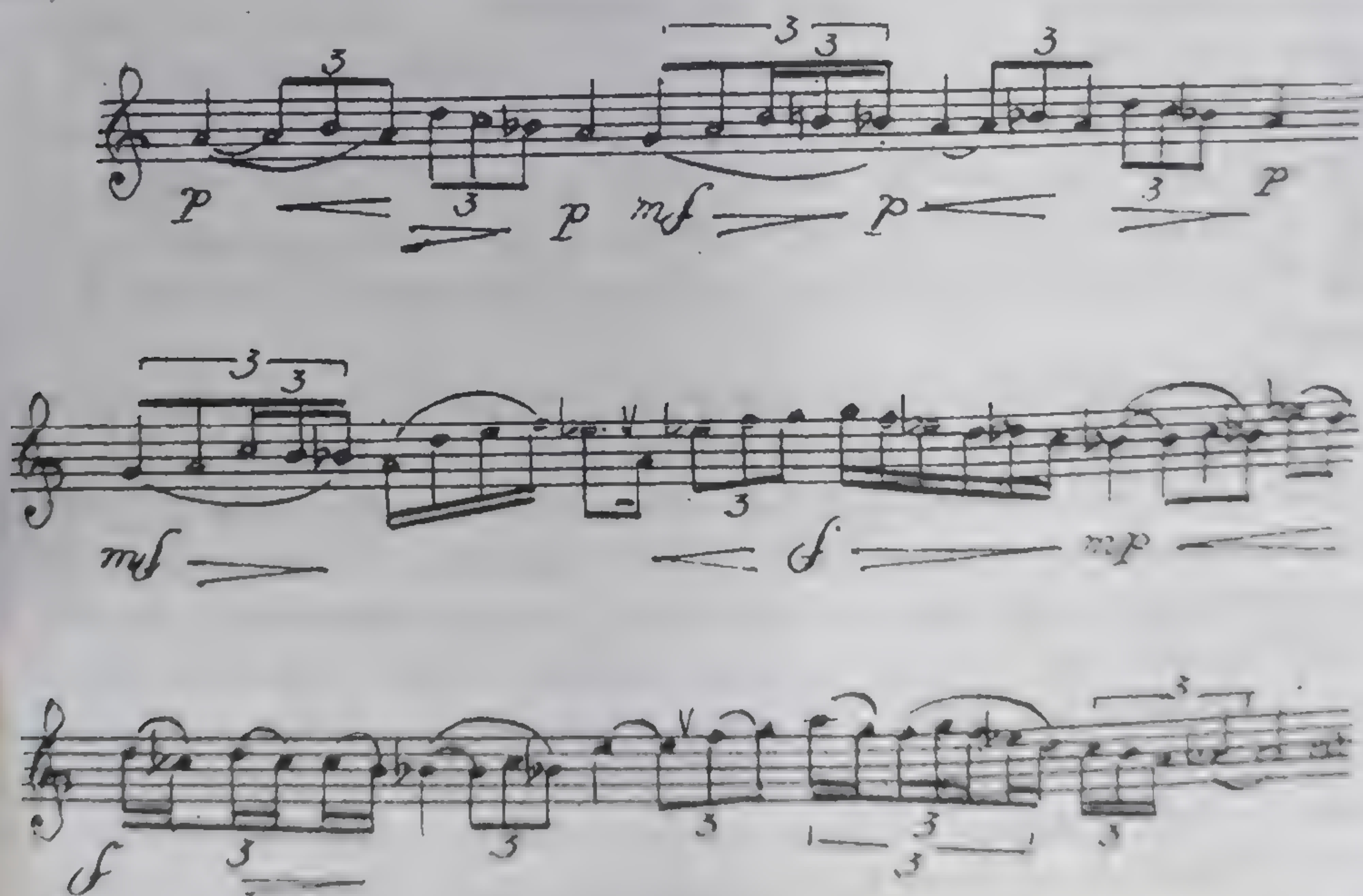
13. Legătură atenuată

ce își asumă fiecare o funcție determinantă pentru unul din cele 13 mari cicluri ale lucrării, în care devine sunet central.

Această întoarcere continuă apoi cu *Sternklang* (Sunetul stelelor, 1971), muzică de promenadă, pentru cinci grupe instrumentale; cu *Trans* (1971), pentru orchestră; cu *Alphabet für Liège* (Alfabet pentru Liège, 1972), 13 tablouri muzicale pentru solist și duo, prima lucrare scenică a lui Stockhausen; cu *Ylem* (1972), pentru 19 interpreți (cântăreți); cu *Inori* (1973-74), o adorație muzicală pentru unul sau doi soliști și orchestră; cu *Herbstmusik* (Muzică de toamnă, 1974), pentru patru interpreți; cu *Tierkreis* (Cercul animalelor, 1974-1976/77), 12 melodii, cea mai populară creație a compozitorului;



cu *Harlekin* (1975) pentru clarinet; cu *Amour* (1974/76), 5 piese pentru clarinet solo;



cu *Jubileum* (1977), pentru orchestră și altele care vădesc existența în compozitor a unei puternice sensibilități romantice, încadrându-se astfel în ceea ce astăzi numim neoromantism, sau, după unii, post-romantism.

Dar drumul creator al lui Stockhausen nu se oprește aici. Astfel că, în perioada următoare, el se dedică exclusiv scenei, creația sa înscriind câteva lucrări importante. Prima dintre aceste a fost *Sirius* (1975-77), un mister

științifico-fantastic și istoric, după un text al compozitorului și de *Lorben*, scris pentru muzică electronică, trompetă, clarinet bas și voce (bas), un spectacol scenic muzical, în care cei patru soliști reprezintă cele patru anotimpuri, momentele zilei și punctele cardinale, cele patru elemente, cele patru stadii de creștere ale plantelor (sămânță, mugur, înflorire, fruct) cât și cele patru ipostaze ale omului (tânăr, tânără, femeie, bărbat).

A urmat apoi *Jahreslauf* (Cursul anului, 1977), o scenă de balet ce a fost, ulterior, integrată în opera *Donnerstag aus Licht*.

Dar cea care l-a captat total, cea căreia i-a consacrat și îi consacră în continuare toate forțele și existența sa, este ciclul heptalogic *Licht* (Lumină), început în anul 1977, un *Magnum Opus* alcătuit din șapte opere, un fel de încercare a compozitorului de a realiza un teatru universal cu implicații cosmice, în care să preamărească unitatea muzicii și religiei, care în viziunea sa determină existența unei omeniri muzicale. Acțiunea operelor lui Stockhausen se petrece nu numai pe pământ, ci și în „lumea de dincolo”. Ea pornește de la istoria omului, a pământului și a cosmosului – ce se găsesc în unitate și colaborare – și dezbate individualitatea spirituală a lui Mihail, Lucifer și Eva: Mihail, creatorul universului, reprezintă forța progresului, a dezvoltării; Lucifer este adversarul său; iar Eva determină reînnoirea calității oamenilor, spre noua naștere a unei omeniri muzicale. Cei trei: Mihail, Lucifer și Eva apar odată ca personaje (cântăreți) dar sunt reprezentați și prin timbrul unor instrumente (trompetă, trombon și bassethorn) și mai apar și ca dansatori.

Sensurile celor șapte zile ale săptămânii, aparținând unor zeități, au fost extrase de Stockhausen din tradițiile diferitelor culturi și obiceiuri arhaice, iar acțiunea a fost ordonată de compozitor într-un ciclu de șapte opere, cu următorul sens: *Montag* (Luni) este ziua Evei; *Dienstag* (Marți) este ziua discordiei dintre Mihail și Lucifer; *Mittwoch* (Miercuri) este ziua colaborării celor trei; *Donnerstag* (Joi) este ziua lui Michael; *Freitag* (Vineri) este ziua ispitirii Evei de către Lucifer; *Samstag* (Sâmbătă) este ziua lui Lucifer; și *Sonntag* (Duminică) este ziua unirii dintre Mihail și Eva. Fiecărei zile îi sunt atribuite anumite culori, simboluri, plante și animale. *Licht* este Gesamtkunstwerk-ul lui Stockhausen în cânt, muzică instrumentală, sunete electronice, mișcare, costume, lumini și decor. Celula compozițională a întregului este o superformă ritmică, dinamică și sonoră, ce împreună dau o singură formă, o structură alcătuită din 13 sunete pentru Mihail, una de 12 sunete pentru formula Evei și alta de 11 sunete pentru formula lui Lucifer, alcătuind o structură polifonică triplă, din care se dezvoltă întreaga operă. Muzica – în numeroase pasaje – este melodioasă și cantabilă, mai ales unele părți ale formulei lui Mihail sunt foarte accesibile și amintesc de leitmotive.

Din ciclu, Stockhausen a realizat trei opere: *Donnerstag aus Licht*, *Samstag aus Licht* și *Montag aus Licht*, în lucru aflându-se *Dienstag aus Licht*, planificată pentru a fi prezentată în premieră în anul 1991.

Prima dintre acestea, *Donnerstag aus Licht* (Joi, din Lumină, 1978–1981), este o operă modernă pentru 14 interpreți (3 voci solo, 8 instrumentiști solo, 3 dansatori solo), cor, orchestră și bandă de magnetofon, pe un libret scris de compozitor, lucrarea fiind alcătuită din cinci secțiuni: 1. *Donnerstag Gruss* (Salut joi), 2. Actul I, *Michaels Jugend* (Tinerețea lui Mihail), 3. Actul al II-lea, *Michaels Reise um die Erde* (Călătoria lui Mihail pe pământ), 4. Actul al III-lea, *Michaels Heimkehr* (întoarcerea acasă a lui Mihail) și 5. *Donnerstag – Abscheid* (Despărțirea de joi), o alcătuire scenică complexă, într-o formulă inedită de realizare.

Opera începe, cu o jumătate de oră înainte de ridicare cortinei, în foaietul teatrului, cu *Salutul lui Mihail*, un fel de prolog pentru ansamblul de cameră, după care se intră în sală, în care, pe scenă, apare Mihail care s-a întrupat pe pământ pentru a trăi istoria omenirii. Partitura operei urmărește redarea, prin mijloace muzicale specifice stilului lui Stockhausen, vieții lui Mihail²⁷², care este un fel de autobiografie muzicală a compozitorului, până la un anumit punct, după care se trece la problematica simbolică. Cum se prezintă? Ca un mozaic extrem de colorat, în care apar structuri muzicale de o mare varietate a alcătuirilor (un concert pentru trompetă și orchestră, muzică japoneză, balineză, new-yorkeză, clownerii, coruri etc.), opera încheindu-se cu un cor monumental în care este aclamat Mihail, spunându-se:

Bine-ai venit Mihail, fiu al vieții, fiu al lui Dumnezeu,
Spirit protector al omenirii,
LUMINA.
Sfântă fie opera ta
MIHAIL.

Prezentată în premieră la 15 martie 1981, la Scala din Milano, opera a stârnit un viu interes în rândul publicului și al specialiștilor, rămânând însă ca timpul să hotărască asupra destinului ei.

A doua operă realizată, din ciclu, *Samstag aus Licht* (Sâmbătă din Lumină, 1981–83), este o operă pentru 13 interpreți muzicali (o voce solo, 10 instrumentiști solo și 2 dansatori soliști), orchestră de armonie, balet, mimi.

²⁷² Întrupat în om, Mihail vine pe pământ pentru a parcurge istoria omenirii. Tatăl său este învățător și îl învață vânatul și tirul. La fel, mama sa îl învață să cânte și să se roage. Mama se îmbolnăvește, iar tatăl moare în lupte ca soldat. Mihail o întâlnește însă pe Moadeva. „fata stea”, își trece examenul muzical, după care își începe cercetarea terestră. În tătă uat cer, înstelat, un imens glob pământesc se învârtete încet, la „terestrele” sale apărând Mihail, care, apoi, îl oprește. Lăsându-l astfel, Mihail se întoarce acasă, la reședința sa cerească, unde este primit de Eva, aducându-i-se osanale.

cor de bărbați și orgă, libretul aparținându-i tot lui Stockhausen, lucrarea fiind alcătuită din cinci secțiuni, *Samstag Gruss (Luzifer Gruss)* și patru scene: 1. *Luzifer Traum* (Visul lui Lucifer), 2. *Katinkas Gesang als Luzifers Requiem* (Cântecul Katinkăi, ca Recviem lui Lucifer), 3. *Luzifer Tanz* (Dansul lui Lucifer), 4. *Luzifer Abschied* (Despărțirea lui Lucifer), complexe în alcătuirea și înlănțuirea lor, redând răspunsul lui Stockhausen la eterna întrebare a omenirii: Cum trebuie așteptată moartea: cu frică sau cu stoicism?

Decorurile monumentale (pe fundal apare chipul lui Lucifer, după tabloul lui Boticelli), regia care utilizează cele mai noi cuceriri ale tehnicii teatrale, muzica realizată în variate forme și formule – unele pagini de cea mai modernă factură –, pun în evidență forțele nefaste de care dispune Lucifer²⁷³.

Ca și prima, această operă a fost prezentată în premieră tot la Milano, dar nu la Scala, ci în Palatul Sporturilor, la 25 mai 1984, într-o realizare monumentală, de răsunet internațional.

A treia operă realizată din ciclu este *Montag aus Licht* (Luni, din Lumină. 1985–1988), o operă dedicată Evei ca simbol al renașterii omenirii. Este o operă la a cărei realizare își dau concursul 21 interpreți muzicali (4 voci solo, 6 instrumentiști și un actor), corul mixt, corul de copii, orchestre moderne, sunete electronice, sintetizatoare etc. Și, ca și în primele două opere, libretul este scris tot de compozitor, iar ca structură și ordonare interioară, opera se aseamănă cu prima, fiind alcătuită tot din cinci secțiuni: 1. *Montag Gruss* (Salutul zilei Luni); 2. Actul I, *Evas Erstgeburt* (Prima naștere a Evei); 3. Actul al II-lea, *Evas Zweigeburt* (A doua naștere a Evei); 4. Actul al III-lea, *Evas Zauber* (Farmecul Evei); 5. *Montag-Abschied* (Despărțirea de luni). Ziua Evei este mitul închinat femeii, fertilității, fecundității și nașterii, acțiunea operei²⁷⁴ ocupând și unele scene erotice, opera fiind gândită însă ca o alegorie, o sărbătoare muzicală simbolizând renașterea muzicală a omenirii.

²⁷³ Împotriva voinței sale, Lucifer „gustă melodia Evei, cântată la pian și moare vrădit de frumusețea și senzualitatea muzicii omenesti”. Într-un cimitir, Katinka – o pisică – animalul Sămbetei, la flaut, cântă un recviem pentru Lucifer. Recviemul nu este o muzică funebruă, ci un ajutor pentru a muri, pentru o nouă naștere. Șase perecuționiști costumați în negru (reprezentând cele șase simțuri: auzul, vederea, gustul, mirosul, pipăitul și gândirea) o acompaniază cu o muzică nocturnă (huruituri, zgomote, urlete). Apoi, pisica dispare în morți, simțurile se eliberează, iar Lucifer revine la viață, căci moartea sa a fost aparentă. Cu un răs sarcastic, se ridică din catacombă și își reia „jocul”. Acum, în scenă, intră Mihail, îmbrăcat în armură de aur. Idealul său este armonia, pe care o cântă la trompetă prelo, întorcându-se împotriva figurii grimase a lui Lucifer. Acesta se retrage printr-o adevărată procesiune sărbătorească, la care participă 26 călugări costumați în negru și 13 în maro.

²⁷⁴ Pe malul mării, Eva, o imensă sculptură redând o femeie gravidă șezând, cântă o triplă melodie (trei soprane), însoțită de corul mixt, de pe banda de magnetofon, trei sintetizatoare și un potențiometrul. Ea este asistată de 21 femei actrițe, care se pregătesc pentru naștere. Astfel, pe rând, vin pe lume 14 ființe stranii (7 băieți cu capete de animale: leu, câine,

Și tot ca prima, *Montag* a fost prezentată în premieră tot la Scala din Milano, la 7 mai 1988.

Ce va urma? Se întrebau cei prezenți la premieră. Și răspunsul venea din urmă, din toamna anului 1987, când, la Palermo, Stockhausen anunța că punctul culminant al ciclului său de operă va fi *Dienstag aus Licht* (Marți din Lumină), a cărei premieră este planificată pentru anul 1991.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Karlheinz Stockhausen este, fără îndoială, una dintre personalitățile centrale ale muzicii germane contemporane, pe care o ilustrează printr-o creație amplă, sensibil înnoită în planul concepției, al mijloacelor de expresie, al tematicii și al universului de actualitate punând sub semnul întrebării, cu fiecare lucrare a sa, concepte de largă circulație și actualitate ca: tradiție, clasic, romantic etc. Explorările sale se situează în domeniul proceselor sonore petrecute în timpul muzical și în câmpul determinării, al esențializării și al materializării propriu-zise a gândirii sale artistice.

Muzician al generației avangardei artistice a secolului XX, mai mult chiar, conducător și ideolog al acestei generații, Stockhausen, în aspirațiile sale spre o nouă geneză și funcție a muzicii, se întâlnește cu Varèse, cu Boulez, cu Nonó, cu Xenakis ș.a. și plasat pe vectorul unui simbolism modernist, se manifestă ca un dușman al iluziei și al convenției ipocrite, al lăncezelii confortabile, al sclerozei și anchilozei spirituale. Ceea ce repudiază

2 papagali, un papagal cu pene ondulate, 2 rândunele și 7 spiriduși – băieți îmbătrâniți). Eva (prin cele trei soprane) cântă o arie a nașterii. Trei matrozi acostează barca la țărm, cântând o a doua arie a nașterii, în diferite pasaje auzindu-se diferite nume mitologice (ale celor trei, paree ale grecilor, ale celor trei norne germane ș.a.), texte dadaiste (Urd uru / urturu Gebart uru / urukete tukete, la chetu, tuchete lachetu / Urd Werdandi nimini etc.). În acest moment de veselie generală, apare Lucifer și totul încremenește. El batjocorește nașterea și marea îngheață. Se face întuneric. Copii Evei cântă un imn de laudă. Copilul papagal, cu pene colorate, cântă la pian, strălucind „ca o iese la crăciun”. La a doua naștere a Evei, vin pe lume yapte băieți ai zilei. Ei deschid inima femeii sculptură, și Eva descoperă muzicalitatea copurilor ei. Între timp copii au crescut. Pe scenă apar bărbați și femei care se îmbrățișează cântând

„... Un muzician,

a venit.

Toată lumea spune

că el are o înrâurire fermecătoare...”

Eva sculptură devine o parte din natură: un munte cu flori, arbuști și animale. Creatorul și natura sunt unul și același. Ca și precedentele zile din *Licht*, *Montag* se termină tot cu un salut de despărțire.

Stockhausen este sentimentul stagnării, al certitudinilor mediocre mărginite de masca tradiției greșit aplicată tuturor categoriilor de fenomene artistice contemporane.

Evoluția sa este continuă, Stockhausen fiind într-o perpetuă căutare de nou, iar noul său nu se aseamănă cu cel al contemporanilor săi mai vârstnici și nici cu cel al precursorilor. Nu. Noul său este șocant și strident, vecin cu paradoxul și are aceeași violență a culorilor brute, nearmonizate. De aceea, muzica lui Stockhausen poartă pecetea pasiunii sale pentru construcții savante, pentru reprezentări înșelătoare, vecine cu nonsensul, iar tentativele sale sunt ambițioase și curajoase.

Fără a fi preocupat de „găsirea” unui stil personal, Stockhausen pornește în creație de la tehnica serial dodecafonică, pe care o practică în tinerețe, trecând apoi la determinismul maxim al formelor de „punctualism”, practică în *Kreuzspiel*, *Punkte* și *Kontra-Punkte*, de „grup”, aplicată în *Klavierstücke I-IV*, *Electronische Studien I și II* și în *Gruppen*, „statistică”, abordată în *Gesang der Jünglinge* și în *Zeitmasse*, „variabilă”; din *Klavierstücke V-X*, ori „multiplă”, din *Klavierstück XI*, *Zyklus* și *Refrain*, de „moment”, din *Kontakte*, *Karré* și *Momente*, inventând apoi forma „simbol” din *Plus-Minus*, *Prozession* și *Kurzwellen*, ajungând la asamblarea unor muzici „create” cu unele „obiecte sonore” existente (un fel de colaj), ca în *Telemusik* și în *Hymnen* și la „muzica-stare” din *Stimmung* și din *Aus den sieben Tagen*, pentru a se opri, de fapt, la un stil mai tradițional, mai accesibil, la un fel de neoromantism, pe care l-a practicat în *Mantra*, *Inori*, *Tierkreis*, *Harlekin* și în magnificul său ciclu, *Licht*. Deci, și Stockhausen s-a întors!

Avea deci dreptate Schönberg când spunea: „On revient toujours”. Iată-l și pe Stockhausen întorcându-se, de fapt, ajungând la melodie, la armonie, creațiile sale din ultimii ani purtând pecetea pasiunii sale pentru muzica de suflu melodic larg, de expresie, de conținut ideatic, de emoție și afectivitate, convins – după cum însuși spunea – că „muzica este mediul care zguduie omul în cele mai adânci străfunduri ale ființei sale, care face să vibreze cele mai subtile coarde”²⁷⁵.

Într-adevăr, dar nu orice fel de muzică: pentru că nu orice înlanțuire sau aglomerare de sunete organizate ritmic și organologic poate fi numită muzică. Și cine știe, câte dintre lucrările lui Stockhausen vor întruni calitățile pe care trebuie să le îndeplinească o muzică autentică, o capodoperă. E greu de răspuns: timpul viitor va fi singurul care va decide, în scurgerea sa perpetuă, cernând și selectând – fără părtinire – autenticele valori dintre numeroasele falsuri artistice. Abia atunci se poate ști dacă „muzica timpului nostru este de neimaginat fără Stockhausen”, dacă el a fost sau nu „un sinonim cu muzica nouă”.

²⁷⁵ Karlheinz Stockhausen, în *Prisma*, nr. 11-12, 1973.

Viața muzicală germană contemporană înscrie la loc de frunte și alte nume de compozitori care prin creația lor au contribuit la progresul muzicii germane și la îmbogățirea tezaurului muzical național și universal, chiar dacă nu au atins notorietatea lui Hindemith, Orff și Stockhausen.

Dintre aceștia îl vom menționa, mai întâi, pe PAUL DESSAU (1894–1979)²⁷⁶ autorul unui număr mare de lucrări ce cuprinde: opere, muzică de scenă și de film, muzică simfonică și vocal-simfonică, muzică de cameră, în care se manifestă preocuparea compozitorului de a exprima o bogată problematică încărcată de idei și sentimente, de la protest și durere, la meditația profundă, de la admirație și devoțiune, la tensiunea marilor probleme ale contemporaneității redată muzical într-un stil tradițional, cu vădite influențe romantice și neoclasice.

Toate acestea sunt relevate de creația sa, de operele: *Giuditta* (1912), *Die Verurteilung des Lukulus* (Condamnarea lui Luculus, 1949) și *Puntila* (1959) după piese de Berthold Brecht, *Lancelot* (1969) și *Einstein* (1974), de muzicile de scenă scrise la unele piese de teatru de Brecht (*Mutter Courage*, *Der Kaukasische Kreidkreis* ș.a.), de lucrările sale simfonice: *Variațiuni la BACH* (1963) în care Dessau prelucrează două teme: una din creația lui J. S. Bach și alta din creația lui Ph. Em. Bach, ambii compozitori aflați în perioadele cele mai interesante ale sec. Al XVIII-lea când, în gândirea muzicală europeană se operau profunde mutații estetice și stilistice, determinate pentru evoluția următoare a creației muzicale profesioniste europene și poemul *Lenin* (1969), de muzica sa de cameră din care fac parte și cele șase cvartete ale sale.

La fel ca Dessau, HANNS EISLER (1898–1962)²⁷⁷ s-a impus prin înaltul său profesionalism relevat de creația sa. În cursul vieții sale artistice, Eisler a evoluat de la dodecafonism la neoclasicism, neoromantism și realism, în ultima perioadă a vieții sale urmărind să formeze – după spusele sale – o „inteligență politică cu ajutorul mijloacelor muzicale”. Consecvent acestui

²⁷⁶ Paul Dessau s-a născut la Hamburg în anul 1894. A studiat la Berlin cu Eduard Behm. Din 1921, a fost Kapellmeister în Hamburg, Köln, și Berlin. În 1933 a părăsit Germania stabilindu-se în SUA activând la New-York apoi la Hollywood. În 1948 a revenit în Germania, stabilindu-se în Berlinul răsăritean. A murit în anul 1979.

²⁷⁷ Hanns Eisler s-a născut la Leipzig, în anul 1898. A studiat cu Schönberg și Webern la Viena. Din 1925, a fost profesor la Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Din 1933 se stabilește la Viena apoi în Danemarca, Spania și SUA din 1938. În 1948 se întoarce la Viena, iar din 1950, la Berlin. Profesor la Academia de arte din Berlin, Eisler a murit în anul 1962.

ideal, colaborator constant al lui B. Brecht, Eisler a compus multă muzică vocală (cântece și marșuri), vocal simfonică (oratorii, cantate, *Simfonia germană* – o construcție amplă în zece părți, pe texte de B. Brecht), muzică simfonică (*Suita simfonică*, *Studii pentru orchestră*, *Rapsodia pentru orchestră*), muzică de scenă, (*Moartea lui Danton* – de Büchner, *Ultimele zile ale omenirii* – de K. Krauss, *Galileo Galilei și Schweyk în al doilea război mondial* – de B. Brecht) ș.a.

Alături de aceștia, WERNER EGK²⁷⁸ (1901–), care s-a format sub îndrumarea lui C. Orff, reprezintă în creația sa muzica dramatică – opera și oratoriul – remarcându-se printr-un stil tradițional, lipsit de originalitate, dar liric în expresie. Dintre lucrările sale s-au remarcat operele: *Peer Gynt* (1938) după H. Ibsen, *Columbus* (1942), *Legende irlandeze* (1955), *Revizorul* (1957), *Logodna din San Domingo* (1959), *Șapte zile și patru minute* (1966), baletul *Abraxas* (1947) și o serie de lucrări vocal-simfonice (*Joan von Zarissa*, 1940) – pentru recitator, cor mixt și orchestră, *Tentațiile Sfântului Anton* (1947) – pentru alto și cvartet de coarde, precum și cele simfonice ca: *Sonata I pentru orchestră* (1948), *Suita franceză* (1950), după teme de J. Ph. Rameau, *Variațiunile* (1950), *Sonata a II-a pentru orchestră* ș.a.

Mai apropiată de stilul modern este creația lui FRITZ GEISLER (1921–1984)²⁷⁹, unul dintre muzicienii de seamă germani contemporani, a cărui creație demonstrează orientarea predilectă a compozitorului spre genurile simfonice, în care urmărește realizarea unei strânse legături între tradițiile viguroase ale muzicii germane și inovație, fiecare lucrare a sa reprezentând o verigă de legătură între trecut și viitor. Pentru Geissler dodecafonismul reprezintă ordine și ordonare a materialului sonor de bază. Și, el nu ezită să-l abordeze în *Simfonia a II-a*, pentru ca în următoarea: *Simfonia a III-a*, să folosească clusterul alături de momente de punctualism în orchestrație și chiar de aleatorism în realizarea muzicală. Aceleași elemente și principii moderne de compoziție stau și la baza celorlalte lucrări ale sale, din care se remarcă *Simfonia a VII-a*, în care, în partea I, folosește secvența gregoriană *Dies Irae*.

²⁷⁸ Werner Egk s-a născut la Auchsesheim, la 17 august 1901. A studiat la Frankfurt și la München cu Carl Orff. Dirijor la opera din Berlin și director la Conservator, Egk a fost și președintele Uniunii Compozitorilor din R.F.G. (1950). A compus în stilul lui Strauss și Orff departe de dodecafonism și neoclasicismul lui Hindemith.

²⁷⁹ A murit la 11 ianuarie 1984.

Din aceeași generație cu Geissler, BERND ALOIS ZIMMERMANN (1918-1970)²⁸⁰ s-a impus printr-o pregătire muzicală multilaterală și printr-o creație ce se înscrie în organomul muzicii de cea mai modernă factură²⁸¹. Urmându-și profesorii (R. Leibowitz), Zimmermann abordează de la început dodecafonismul conferindu-i noi valențe expresive. (În *Concertul pentru vioară și orchestră*, în *Concertul pentru oboi și orchestră*, în *Simfonia într-o singură parte*, în *Nobody Knows the trouble I* – concert pentru trompetă și orchestră, în *Canto di speranza*, cantată pentru violoncel și orchestră), trecând apoi la realizarea unei sinteze între cuceririle din domeniul mijloacelor de expresie și tehnica de redare contemporană. Astfel, în estetica lui Zimmermann un loc central îl ocupă concepțiile despre „forma sferică a timpului” (Kugel – gestalt der Zeit) și despre „pluralismul muzical”, pe care le folosește în creațiile sale de maturitate artistică, în *Dialoge* (Dialoguri, 1960) – concert pentru două pianе și orchestră, unde aplică tehnica colajului și a citatului: în *Présence* (1961) – concert scenic pentru vioară violoncel și pian; în *Die Soldaten* (Soldații, 1965) – operă în patru acte după piesa cu același nume de Jakob Michael Reinhold Lenz, în care citează teme din creația lui Bach, Mozart, Debussy, Messiaen, secvența gregoriană *Dies Irae* etc., opera înscriindu-se pe linia pluralismului, a spectacolului total, în care Zimmermann solicită arhitectura, sculptura, magnetofonul, muzica concretă și electronică, ciroul, musicalul și – ca și Berg în *Lulu* – proiecția cinematografică, utilizând trei ecrane și trei aparate de proiecție film, plus un grup de difuzoare răspândite în sală și pe scenă, acțiunea petrecându-se ieri, astăzi și mâine.

Și tot ca Berg, Zimmermann își clădește opera din forme și genuri ale muzicii instrumentale: strofa, ciaccona, ricercar, toccata, nocturno (în actul al doilea între scena I și a II-a, creează un intermezzo simfonic), rondino, *rappresentazione* ș.a.

Citate și în *Concertul pentru violoncel și orchestră* în formă de *pas de trois* (1966) și în *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1968), balet negru în șapte părți, realizat în formă de colaj și în *Requiem für einen jüdischen Dichter* – lingual pentru recitator, sopran și bariton solo, trei coruri, sunete electronice, orchestră, jazz, Combo și orgă, după textele mai multor poeți, debateri și reportaje. Spre deosebire de acestea *Tratto* (1966) este o compoziție pentru sunete electronice, în forma unui studiu coregrafic.

²⁸⁰ Bernd Alois Zimmermann s-a născut la 20 martie 1918, la Bliesheim (lângă Köln). A fost elev al lui Jörnach, Fortner și Leibowitz. Prof. de teorie și de compoziție la Conservatorul din Köln. A participat la cursurile de muzică nouă de la Darmstadt. A fost membru al Academiei de arte din Berlin. A murit în august 1970.

²⁸¹ O culegere a serierilor lui B. A. Zimmermann a fost publicată sub titlul: *Intervall und Zeit*, de Cristoph Bitter, Mainz, 1975.

un libret de W. A. Auden și Ch. Kalmann, o partitură foarte caracteristică pentru stilul lui Henze, cu scene satirice și cochetării redade printr-un limbaj clar și expresiv; *Der Junge Lord* (Tânărul lord, 1964), operă pe un libret de Ingeborg Bachmann, după o povestire de Wilhelm Hauff – *Der Affe als Mensch* (Maimuța ca om) – o savuroasă comedie muzicală realizată într-un limbaj modern; *Die Bassariden* (Bassaridele, 1965), operă pe un libret tot de Auden și Kalmann după *Bacantele*, de Euripide, o operă monumentală ce amintește de creațiile lui Wagner și Orff, dar într-o realizare modernă; *La Cubane oder Ein Leben für die Kunst* (Cubana, sau O viață pentru artă, 1973), un „voudeville” în cinci tablouri ș.a., la care se adaugă; *das Flos der Medusa* (Pluta meduzei, 1968), oratoriu popular pe un text de Ernst Schnabel, baletetele: *Labirint*, *Prințesa adormită*, *Idiotul* (După romanul lui Dostoievski), *Undina*, *Concertul nr. 2* pentru vioară solo, voci, 31 instrumente și bandă de magnetofon (textele de H. M. Enzensberger), cele șapte simfonii ale sale, într-o mare varietate a realizării, toate acestea făcând proba unui muzician de mare forță, afirmat puternic și pregnant în lumea muzicii germane din secolul XX.

LISTA LUCRĂRILOR COMPOZITORILOR GERMANI REPREZENTATIVI, DIN SECOLUL XX

HINDEMITH Paul (1895–1963)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| – | <i>Două trouri</i> pentru vioară, violoncel și pian | 1908 |
| – | <i>Două sonate</i> pentru vioară și pian | 1908 |
| – | <i>Două sonate</i> pentru violoncel și pian | 1908 |
| – | <i>Trei sonate</i> pentru violoncel solo | 1908 |
| – | <i>Cvartet de coarde</i> (mi minor) | 1909 |
| – | <i>Rondo</i> pentru pian | 1912 |
| – | <i>Tema cu variațiuni</i> pentru pian la patru mâini | 1913 |
| – | <i>Mare rondo</i> pentru clarinet și pian | 1913 |
| – | <i>Sonata</i> pentru vioară și pian | 1913 |
| 1. | <i>Andante și scherzo</i> pentru clarinet, corn și pian | 1914 |
| 2. | <i>Cvartet de coarde</i> (do major) | 1915 |
| 3. | <i>Concert</i> pentru violoncel și orchestră (mi major) | 1916 |
| 4. | <i>Simfonieta veselă</i> , pentru orchestră mică | 1916 |
| – | <i>Opt valsuri</i> , pentru pian la patru mâini | 1916 |
| 5. | <i>Cântec</i> , pentru voce și pian | 1915 |
| 7. | <i>Cvintet</i> pentru pian și cvartet de coarde | 1917 |
| – | <i>Poloneză</i> pentru pian (de diez minor) | 1917 |
| 8. | <i>Trei piese</i> pentru violoncel și pian | 1917 |
| 9. | <i>Trei cântece</i> pentru soprană și orchestră | 1917 |
| 10. | <i>Cvartet de coarde</i> nr. 1 | 1917 |
| 11. | <i>Șase sonate</i> (nr. 1, pentru vioară solo; nr. 2, pentru vioară și pian, nr. 3, pentru violoncel și pian; nr. 4, pentru violă și pian; nr. 5, pentru vioară solo; nr. 6, pentru vioară solo) | 1917 |
| 12. | <i>Ucigașul speranța femeilor</i> (Oskar Kokoschka) operă | 1919 |
| 13. | <i>Melancolia</i> , pentru voce și cvartet de coarde | 1918 |
| 14. | <i>Trei imnuri</i> pentru bariton și pian | 1919 |
| 15. | <i>Noaptea</i> , 15 piese pentru pian | 1919 |
| 16. | <i>Cvartet de coarde</i> nr. 2 | 1921 |
| 17. | <i>Sonata</i> pentru pian | 1920 |
| 18. | <i>Opt piese</i> pentru soprană și pian | 1920 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| 19 | <i>Piese dansante</i> pentru pian | 1922 |
| 20 | <i>Nusch – Nuschi</i> , operă (Franz Blei) | 1920 |
| 21 | <i>Sancta Susana</i> , operă (August Stramm) | 1921 |
| 22 | <i>Cvartet de coarde nr. 3</i> | 1922 |
| 23 a | <i>Moartea morții</i> (Eduard Reinscher) pentru sopran, 2 viole și 2 violoncele | 1922 |
| 23 b | <i>Tânăra servitoare</i> (G. Trakl), pentru voce și ansamblu instrumental | 1922 |
| 24 | <i>Muzică de cameră nr. 1</i> | 1922 |
| 24 a | <i>Mică muzică de cameră</i> , pentru cvintet de suflători | 1922 |
| 25 | <i>Patru sonate</i> (nr. 1, pentru violă solo; nr. 2, Mică sonată, pentru viola d'amore și pian; nr. 3, pentru violoncel solo; pentru violă și pian) | 1922 |
| 26 | <i>Suita „1922”</i> pentru pian | 1922 |
| 27 | <i>Viața Mariei</i> (Rainer Maria Rilke) <i>ciclu vocal</i> , pentru soprană și pian | 1923 |
| 28 | <i>Demonul</i> , pantomimă dansată | 1922 |
| 29 | <i>Muzică pentru pian</i> (mâna stângă) și orchestră | 1923 |
| 30 | <i>Cvintet</i> , pentru clarinet și cvartet de coarde | 1923 |
| 31 | <i>Patru sonate</i> (nr. 1, 2, pentru vioară solo; nr. 3, <i>Sonatina canonică</i> , pentru 2 flaute; nr. 4, pentru violă solo) | 1923 |
| 32 | <i>Cvartet de coarde nr. 4</i> | 1923 |
| 33 | <i>Carte de cântece</i> , pentru coruri | 1923 |
| 34 | <i>Trio nr. 1</i> , pentru vioară, violă și violoncel | 1924 |
| 35 | <i>Serenada</i> , cantată pentru sopran și trio | 1925 |
| 36 nr. 1 | <i>Muzică de cameră nr. 2</i> , pentru pian și 12 instrumente | 1924 |
| 36 nr. 2 | <i>Muzică de cameră nr. 3</i> , pentru violoncel și 10 instrumente | 1925 |
| 36 nr. 3 | <i>Muzică de cameră nr. 4</i> , pentru vioară și orchestră de cameră | 1925 |
| 36 nr. 4 | <i>Muzică de cameră nr. 5</i> , pentru violă și orchestră de cameră | 1927 |
| 37 | <i>Muzică pentru pian</i> (p. I și p. II) | 1926–1927 |
| 38 | <i>Concert</i> , pentru orchestră | |
| 39 | <i>Cardillac</i> , operă (Ferdinand Lion) | 1926 |
| 40 | <i>Triadele</i> , balet (Oskar Schlemmer) pentru orgă mecanică | 1926 |
| 41 | <i>Muzică de concert</i> , pentru orchestră de suflători | 1926 |
| 43 nr. 1 | <i>Muzică pentru orchestră de coarde, flaut și oboi</i> | 1927 |
| 43 nr. 2 | <i>Lieduri</i> , pentru cor | 1927 |
| 44 | <i>Piese pentru cântat în ansamblu școlar</i> | 1927 |
| 45.1 | <i>Doamna Muzica</i> | 1928 |
| 45.2 | <i>8 Canoane</i> , pentru voce și instrumente | 1928 |
| 45.3 | <i>Un vânător din Kurpfalz</i> | 1928 |
| 46 nr. 1 | <i>Muzică de cameră nr. 6</i> , pentru viola d'amore și orchestră de cameră | 1927 |
| 46 nr. 2 | <i>Muzică de cameră nr. 7</i> , pentru orgă și orchestră | 1927 |
| 47 | <i>Trio</i> pentru pian, violă și heckelfon | 1928 |
| 48 | <i>Muzică concertantă</i> pentru violă și orchestră de cameră | 1930 |
| 49 | <i>Muzică concertantă</i> , pentru pian, alămuri și harpe | 1930 |
| 50 | <i>Concert pentru orchestră de coarde și alămuri</i> | 1930 |
| – | <i>Cinci coruri bărbătești</i> (G. Benn, B. Brecht, W. Wittman) | 1930 |
| – | <i>Piese pentru pian</i> | |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| - | <i>Piesă concertantă</i> , pentru trautonium și orchestră de coarde | 1931 |
| - | <i>Trio</i> , pentru pian, violă și hechelșon | 1931 |
| - | <i>Oratoriul perpetuum</i> (G. Beun) | 1931 |
| - | <i>Concert filarmonic</i> , pentru orchestră | 1932 |
| - | <i>Trio nr. 2</i> , vioară, violă și violoncel | 1932 |
| - | <i>Patru lieduri</i> (Novalis) pentru voce și pian | 1933 |
| - | <i>Patru lieduri</i> (Hölderlin) pentru voce și pian | 1933 |
| - | <i>Simfonia Mathis pictorul</i> , pentru orchestră | 1933 |
| - | <i>Mathis pictorul</i> (operă) – libretul de P. Hindemith | 1934 |
| - | <i>Patru lieduri</i> (A. Silesius) pentru voce și pian | 1934 |
| - | <i>Sonata în E</i> , pentru vioară și pian | 1935 |
| - | <i>Der Schwanendreher</i> , concert pentru violă și orchestră | 1935 |
| - | <i>Inițiere în compoziție</i> , vol. I | 1935 |
| - | <i>Muzică funebră</i> , pentru violă și orchestră | 1936 |
| - | <i>Sonata</i> , nr. 1, pentru pian | 1936 |
| - | <i>Sonata</i> , nr. 2, pentru pian | 1936 |
| - | <i>Sonata</i> , nr. 3, pentru pian | 1936 |
| - | <i>Sonata</i> , pentru flaut și pian | 1936 |
| - | <i>Două sonate pentru orgă</i> | 1936 |
| - | <i>Dansuri simfonice</i> , pentru orchestră | 1937 |
| - | <i>Nobilissima Visione</i> , balet (L. Massime) | 1938 |
| - | <i>Sonata pentru pian</i> , la patru mâini | 1938 |
| - | <i>Sonata pentru oboi și pian</i> | 1938 |
| - | <i>Concert pentru vioară și orchestră</i> | 1939 |
| - | <i>Șase sonate</i> : pentru vioară și pian, violă și pian, clarinet și pian, corn și pian, trompetă și pian, harpă și pian | 1939 |
| - | <i>Inițiere în compoziție</i> , vol. II | 1939 |
| - | <i>Cvartet</i> , pentru clarinet, vioară, violoncel și pian | 1939 |
| - | <i>Sonata a treia</i> , pentru orgă | 1940 |
| - | <i>Concert pentru violoncel și orchestră</i> | 1940 |
| - | <i>Simfonia în Mi bemol</i> | 1940 |
| - | <i>Cele patru temperament</i> e, temă și variațiuni, pentru pian și cvintet de coarde | 1940 |
| - | <i>Frei motete</i> , pe texte latine | 1941 |
| - | <i>Sonata pentru corn englez și pian</i> | 1941 |
| - | <i>Sonata pentru trombon și pian</i> | 1941 |
| - | <i>Ludus tonalis</i> , pentru pian | 1942 |
| - | <i>Sonata pentru două plane</i> , la patru mâini | 1942 |
| - | <i>18 lieduri</i> cu pian (F. Schendorn, Brentano, Keller, Rilke ș.a.) | 1942 |
| - | <i>Cvartet de coarde nr. 5</i> | 1943 |
| - | <i>Metamorfoze simfonice pe teme de K. M. von Weber</i> | 1943 |
| - | <i>Sonata pentru saxofon alto și pian</i> | 1943 |
| - | <i>Zece lieduri</i> pentru voce și pian pe texte de poezi engleze și americane | 1944 |
| - | <i>În lăcaș</i> (Mallarmé) pentru orchestră | 1944 |
| - | <i>Ludus minor</i> , pentru clarinet și violoncel | 1944 |
| - | <i>Cvartet de coarde nr. 6</i> | 1945 |
| - | <i>Concert pentru pian și orchestră</i> | 1945 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| – | <i>Când liliacul înflorește</i> , oratoriu (W. Whitman) | 1946 |
| – | <i>Simfonia Serena</i> | 1946 |
| – | <i>Concert pentru clarinet și orchestră</i> | 1947 |
| – | <i>Sonata pentru violoncel și pian</i> | 1948 |
| – | <i>Septet</i> , pentru instrumente de suflat | 1948 |
| – | <i>Concert pentru corn și orchestră</i> | |
| – | <i>Concert pentru suflători, harpe și orchestră</i> | 1949 |
| – | <i>Sonata pentru contrabas și pian</i> | 1949 |
| – | <i>Concert pentru trompetă, fagot și orchestră de coarde</i> | 1949 |
| – | <i>Simfonieta în E</i> | 1949 |
| – | <i>Simfonia în Si bemol</i> , pentru Concert band | 1951 |
| – | <i>Simfonia „Armonia lumii”</i> | 1951 |
| – | <i>Sonata pentru patru corni</i> | 1952 |
| – | <i>Sonata pentru tubă și pian</i> | 1955 |
| – | <i>Armonia lunii</i> , operă | 1956 |
| – | <i>Octet</i> , pentru instrumente de suflat și de coarde | 1958 |
| – | <i>12 madrigale</i> (I. Weinheber) | 1958 |
| – | <i>Simfonia „Pittsburg”</i> | 1958 |
| – | <i>Concert pentru orgă și orchestră</i> | 1962 |
| – | <i>Messa a cappella</i> | 1963 |

ORFF Carl (1895–1982)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| 1 | <i>6 cântece de primăvară de Uhland</i> , pentru sopran sau tenor și pian | 1911 |
| 2 | <i>9 cântece</i> pentru sopran sau tenor și pian (Lenau Moson, Liliencron) ș.a. | 1910–11 |
| 3 | <i>3 lieduri</i> , pentru alt sau bariton și pian (Kalkoff, Storn, Lingg) | 1911 |
| 8 | <i>5 lieduri</i> pentru sopran și pian (Storn, Lingg, Vogel, Mayr, Bayern) | 1911 |
| 9 | <i>6 lieduri</i> pentru tenor și pian (Münchhausen, Heine, Semper) | 1911 |
| 14 | <i>Zarathustra</i> în trei părți pentru orchestră (Nietzsche) | 1912 |
| 17 | <i>4 lieduri</i> pentru voce înaltă și pian (Greif, Heyse) | 1912 |
| 18 | <i>4 istorioare de Münchhausen</i> , pentru voce și orchestră (sau pian) | 1912 |
| 20 | <i>Gisei „Jertfa”</i> dramă muzicală după drama japoneză Terakoya | 1913 |
| | <i>Cântece de seară</i> , pentru voce, cor și orchestră (Maeterlinck) | 1914 |
| – | <i>Muzică pentru Comedia Leonce și Lena</i> , de Büchner | 1918, 19 |
| – | <i>Trei lieduri</i> , pentru tenor și orchestră (R. Dehmel) | 1919 |
| – | <i>Două lieduri</i> , pentru voce și pian (Lenau și Nietzsche) | 1919 |
| – | <i>5 lieduri</i> pentru voce și pian (Franz Werfel) | 1920 |
| – | <i>Werkbuch I</i> (cantate pe versuri de Fr. Werfel) pentru cor mixt, pian și percuție (veni creator spiritus, Omul bun, Suntem prieteni) | 1930 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| – | <i>Werkbuch II</i> , pentru cor mixt și acompaniament instrumental (texte de Bert Brecht); trei cantate | 1930 |
| – | <i>Carmina burana</i> , cantată scenică, pentru soliști, cor și orchestră | 1936 |
| – | <i>Luna</i> , operă (Frații Grimm) | 1938 |
| – | <i>Șireata</i> , operă (Frații Grimm) | 1942 |
| – | <i>Catulli carmina</i> , cantată scenică pentru cor și orchestră (catullus) | 1943 |
| – | <i>Die Bemaerine</i> , operă tragedie (text de compozitor) | 1945 |
| – | <i>Antigona</i> , dramă muzicală (Sofocle tradus de Hölderlin) | 1948 |
| – | <i>Triumful Afroditei</i> , concert scenic, pentru soliști, cor și orchestră (Catullus, Sappho și Euripide) | 1951 |
| – | <i>Oedip tiranul</i> , tragedie lirică (Sofocle – Hölderlin) | 1959 |
| – | <i>Prometheus</i> , tragedie lirică (Eschil) | 1966 |
| – | <i>De Temporum Fine Commedia</i> | 1972 |

STOCKHAUSEN Karlheinz (1928–)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| 1 | <i>Coruri pentru Doris</i> (versuri de P. Verlaine) | 1950 |
| 2 | <i>Trei lieduri</i> , pentru alto și orchestră de cameră (baudelaire și Stockhausen) | 1950 |
| 3 | <i>Coral</i> , (text, Stockhausen) | 1950 |
| 4 | <i>Sonatina</i> , pentru vioară și pian | 1950 |
| 5 | <i>Kreutzspiel</i> (Joc în cruce) pentru oboi, clarinet, bas, pian și 3 percuționiști | 1951 |
| 6 | <i>Formel</i> (Formă) pentru orchestră | 1951 |
| 7 | <i>Studiu</i> , muzică concretă | 1952 |
| 8 | <i>Joc</i> , pentru orchestră | 1952 |
| 9 | <i>Cvartet de percuție</i> , pentru pian și 3 × 2 timpani (rev. 1974 și publicat ca trio pentru pian și 2 × 3 timpani) | 1952 |
| 10 | <i>Puncte</i> , pentru orchestră (rev. în 1962, 1964, 1966) | 1952 |
| 11 | <i>Kontra · Punkte</i> , pentru 10 instrumente | 1952/53 |
| 12 | <i>Piese pentru pian I-IV</i> | 1952/53 |
| 13 | <i>Studii I și II</i> , Muzică electronică | 1953/1954 |
| 14 | <i>Piese pentru pian V-X</i> | 1954/55 |
| 15 | <i>Zeitmasze</i> (Mișcări), pentru flaut, oboi, corn englez, clarinet și fagot | 1955/56 |
| 16 | <i>Gruppen</i> (Grupuri), pentru orchestră | 1955/57 |
| 17 | <i>Piesă pentru pian XI</i> | 1956 |
| 18 | <i>Cântecul adolescenților</i> | 1955/56 |
| 19 | <i>Zyklus</i> (Ciclu) pentru un percuționist | 1959 |
| 20 | <i>Carre</i> (Pătrat) pentru patru orchestre și patru coruri | 1959/60 |
| 21 | <i>Refren</i> , pentru pian și instrumente de percuție | 1959 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|----------------------------|
| 22 | <i>Kontakte</i> a (pentru sunete electronice) b (pentru sunete electronice, pian și percuție) c (<i>Originale</i>) teatru muzical cu <i>Kontakte</i> | 1959/60 1959/60 1961 |
| 23 | <i>Momento</i> , pentru sopran, 4 grupe corale și 13 instrumentiști | 1961–1964/69 |
| 24 | <i>Plus-minus</i> , pentru pian | 1963 |
| 25 | <i>Microfonie I</i> , pentru tam-tam, 2 microfoane, 2 filtre și regleur (șase interpreți) 1964 | |
| 26 | <i>Mixtură</i> , pentru orchestră, generator sinusoidal și potențiomtru | 1967 |
| 27 | <i>Microfonie II</i> , pentru 12 cântăreți, orgă Hammond și patru potențiometre | 1965 |
| 28 | <i>Stop</i> , pentru orchestră | 1965 |
| 29 | <i>Solo</i> , pentru instrument melodic | 1965/66 |
| 30 | <i>Telemusik</i> , muzică electronică | 1966 |
| 31 | <i>Adieu</i> , pentru cvintet de suflători | 1965/67 |
| 32 | <i>Imnuri</i> , a) muzică electronică și concretă b) muzică electronică și cu soliști | 1966/67 1966/67 |
| 33 | <i>Procesiune</i> , pentru tam-tam, violă, electronium, pian, microfon, filtru și potențiomtru | 1967 |
| 34 | <i>Stimmung</i> , pentru șase vocaliști | 1968 |
| 35 | <i>Unde scurte</i> , pentru șase interpreți și unde scurte | 1968 |
| 36 | <i>Din cele șapte zile</i> , piese instrumentale și vocale | 1968 |
| 37 | <i>Spiral</i> , pentru un solist și unde scurte | 1968 |
| 38 | <i>Dr. K. sextet</i> , pentru flaut, violoncel, țevă de clopot și vibrafon, clarinet, violă și pian | 1969 |
| 39 | <i>Fresco</i> , pentru patru grupe orchestrale | 1969 |
| 40 | <i>Polo</i> , pentru doi interpreți și unde scurte | 1967/70 |
| 41 | <i>Expo</i> , pentru trei interpreți și trei unde scurte | 1969/70 |
| 42 | <i>Mantra</i> , pentru doi pianiști și potențiomtru | 1969/70 |
| 43 | <i>Pentru venirea timpului</i> , 17 texte cu muzică | 1968/70 |
| 44 | <i>Sunetul stelelor</i> , muzică de parc (orchestră) | 1971 |
| 45 | <i>Trans (Peste)</i> , pentru orchestră | 1971 |
| 46 | <i>Alfabet pentru Liège</i> , pentru soliști și duo | 1972 |
| 47 | <i>Ylem</i> , pentru 19 cântăreți | 1972 |
| 48 | <i>Inori</i> , adorație pentru soliști și orchestră | 1973/74 |
| 49 | <i>Suflul dă viață</i> , cor cu orch. (sau bandă de mag.) | 1974/76 |
| 50 | <i>Muzică de toamnă</i> , pentru patru interpreți | 1974 |
| 51 a | <i>Muzică în abdomen</i> , pentru 6 percuționiști și ceas muzical | 1974/75 |
| 51 b | <i>Cercul animalelor</i> , 12 melodii | 1971/76/77 |
| 52 | <i>Harlekin</i> , pentru clarinet | 1975 |
| 53 | <i>Sirius</i> , muzică electronică, trompetă, sopran, bas clarinet, bas) | 1975/77 |
| 54 | <i>Amour</i> , cinci piese pentru clarinet | 1974–77 |
| 55 | <i>Jubilileum</i> , pentru orchestră | 1977 |
| 56 | <i>În prietenie</i> , pentru clarinet (alte ediții, pentru flaut, oboi, fagot Block-flote) | 1977/78 1977 |
| 57 | <i>Cursul anului</i> , scenă pentru balet, un actor și | 1978/81 |
| 58 | <i>Joi din Lumină</i> , operă pe un libret de compozitor | 1981/83 |
| 59 | <i>Sâmbătă din Lumină</i> , operă pe un libret de compozitor | 1985/88 |
| 60 | <i>Marți din Lumină</i> , operă pe un libret de compozitor | |

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- | | |
|------------------------|--|
| Berger G. Wilhelm | <i>Muzica simfonică romantică-modernă, 1890-1930, vol. III, Editura muzicală, București, 1974.</i> |
| Collaer Paul | <i>La Musique moderne.</i> Editura Meddens, Bruxelles, 1963. |
| Dibelius Ulrich | <i>Moderne Musik 1945-1965.</i> München, 1966. |
| Häusler Josef | <i>Musik im 20. Jarhundert.</i> Bremen, 1969. |
| Hindemith Paul | <i>Komponist in seiner Welt.</i> Atlantis Verlag A.G. / Zurich, 1959. |
| Hindemith Paul | <i>Inițiere în compoziție.</i> Editura muzicală, București, 1967. |
| Kurtz Michael | <i>Stockhausen, eine Biografie.</i> Bärenreiter, Kassel. Basel, 1988. |
| Kiekert Ingeborg | <i>Die Musicalische Form in den Werken Carl Orff's.</i> Gustav Bosse, Verlag, Regensburg, K.G. 1957. |
| Orff Carl | <i>Musica poetica harmonia mundi</i> Schallplatten-gesellschaft. H.M. 30650/59. |
| * | <i>Carl Orff und seine Werk (I-III).</i> Verlegt bei Hans Schneider. Tutzing, 1975. |
| Stockhausen, Karlheinz | <i>Texte zur Musik.</i> Band I-VI. Köln, 1963-1984. |
| Vogl Hans | <i>Neue Musik seit 1945.</i> Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1975. |

3. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ ITALIANĂ

Lipsită de reliefuri spectaculoase, muzica italiană din prima jumătate a sec. XX se sincronizează evenimentelor sonore europene, învederând fenomenul firesc al dezvoltării și propășirii artelor manifestat pretutindeni într-un efort comun de legitimă încercare de depășire a stagnării și desuetudinii romantice. Aceste evenimente (impresionism, verism, expresionism), apărute la sfârșitul secolului trecut, proliferază, iar Italia – țara madrigalului, a operei, a vestiților lutieri și violoniști, a Risorgimento-ului –, cu toate intențiile generoase, ajunge, acum, să se situeze în fruntea țărilor care au dat tonul modernismului muzical. Da, Italia, ca și Franța și Germania, datorită condițiilor istorice sociale și politice concrete și specifice, devine în această perioadă scena unor importante evenimente artistice naționale și internaționale.

Să observăm mai întâi efortul veriștilor (Mascagni, Leoncavallo și Puccini, care vin din secolul trecut) de a continua tradițiile glorioase ale muzicii italiene, cultivând cântul de tip *bel-canto*, promovând opera de orientare veristă-socială, dar care își epiloghează curând existența, odată cu dispariția lui Puccini; pentru că, nici unul dintre muzicienii italieni care i-au urmat nu s-a mai consacrat exclusiv, sau preponderent operei, realizările lor rămânând modeste în ansamblul creației de operă europeană.

Să observăm apoi că, sub influența fenomenului reînfloririi modalismului folcloric, al redeșteptării naționale și al neoclasicismului, alți muzicieni ai acestei perioade (Busoni, Malipiero, Respighi, Casella ș.a.), pun tot mai accentuat problema reactualizării marilor tradiții și a specificului italian, a restaurării muzicii instrumentale naționale și a unor genuri care, odinioară, au conferit Italiei faimă și glorie europeană.

Să mai observăm însă că, în paralel cu aceste direcții stilistice de dezvoltare firească a muzicii italiene, în deceniul al doilea al secolului nostru, Italia devine scena primelor manifestări de extravagantism muzical, integrat în cadrul extravagantismului artistic general inițiat de cei ce s-au numit

„futuraști”²⁸³, mișcarea artistică inițiată de ei, având un pronunțat caracter reformist²⁸⁴.

Meritul futurismului a fost că a apărut „ca o antiteză violentă atât față de arta oficială cât și față de verismul umanitarist: se naște, cu alte cuvinte, ca o aspirație spre modernitate”²⁸⁵.

„Ca o aspirație spre modernitate” și nimic altceva bun, pentru că futurismul, luat în ansamblu, a apărut și s-a manifestat extrem de confuz din punct de vedere artistic și mai ales politic, cultivând anarhismul, nihilismul, forța, naționalismul, în final, devenind, în Italia²⁸⁶, un credincios și umil servitor al fascismului.

În muzică, futurismul a determinat apariția primelor manifestări de antimuzică, prin apolologia făcută zgomotelor stridente ale mașinilor în plină funcțiune, într-un *Manifest al muzicienilor futuraști* publicat în 1911, de Pratella, susținându-se următoarele: „Ne face infinit mai multă plăcere să combinăm ideal zgomotele tramvaielor, ale automobilelor, ale trăsurilor și ale mulțimilor gălăgioase, decât să ascultăm, de exemplu, *Eroica* sau *Pastorala*...

²⁸³ Futurism, din italianescul *futuro* = viitor.

²⁸⁴ În *Manifestul futurismului*, publicat prima dată în *Figaro* din Paris, la 20 februarie 1909, F. T. Marinetti, inițiatorul și patriarhul curentului, scria următoarele:

4. Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse... un automobil urlând, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decât *Victoria de la Samothrace*.

9. Noi vrem să glorificăm războiul – unica igienă a lumii – militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhiștilor, ideile frumoase pentru care se moare și disprețul față de femei.

11. Noi vom cânta marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă, vom cânta marea multicolore și polifonică ale revoluțiilor în capitalele moderne; vom cânta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor și a șantierelor incendiate de violente lumini electrice, gârle lacome, devoratoare de șerpi ce fumegă; fabricile atârinate de nori prin frânghiile răsucite ale fumurilor lor; podurile, asemenea unor gimnaști giganti ce pășesc peste fluxuri scânteietoare în soare, cu luciri de cuțite; vapoarele aventuroase ce adulmecă orizontul, locomotivele cu piept larg, ce tropăie pe șine ca niște enormi cai de oțel cu harnașament de țevi, și zborul planat al aeroplanelor a căror elice fâlfâie în vânt ca un drapel și pare că aplaudă ca o mulțime entuziastă” (Vezi *Archivi del futurismo* raccolti e ordinati de M. Drudi Gambillo e F. Frott, De Luca editore, Roma, 1958, pag. 17).

²⁸⁵ Mario de Micheli, *Avangarda artistică a sec. XX*, Editura Meridiane, București, 1968, pag. 210–211.

²⁸⁶ Din Italia, futurismul a trecut în multe țări ale Europei, cu deosebire în Rusia, îmbrăcând alte forme, specifice, de manifestare.

Vrem să intonăm și să reglăm armonie și ritmic aceste zgomote foarte variate. *Arta zgomotelor nu trebuie să se limiteze la o simplă reproducere imitativă. Arta zgomotelor își va deriva capacitatea sa emoțională în primul rând din plăcerea acustică specială pe care inspirația artistului o va obține din combinarea zgomotelor*²⁸⁷, în continuare propunându-se o clasificare a zgomotelor în șase categorii, anunțându-se apoi, că „orchestra futuristă”, în curând, va interpreta prima „partitură futuristă”²⁸⁸.

Dar nu aceasta este caracteristica esențială a muzicii italiene, futurismul fiind și rămânând un caz izolat ca o insulă moartă într-un imens ocean activ. Pentru că ceea ce predomină în marea muzică italiană a secolului nostru este în esență un anumit umanism și realism, o directă legătură cu viața și epoca, o rezonanță amplă, în care se disting multe din dramele, neliniștile, bucuriile și speranțele omului contemporan.

Să mai observăm, așadar, în continuare, că tendințelor de restaurare a muzicii italiene și de reactualizare a modalismului li se adaugă altele noi, sintetizatoare, în care tehnicile de compoziție recent descoperite de Schönberg sunt adaptate, adoptate și integrate specificului italian, primind noi sensuri și semnificații.

Și, în sfârșit, să mai remarcăm – pe fondul unor profunde transformări politice, sociale și culturale din Italia acestei perioade – aderarea unora dintre muzicienii italieni contemporani (Nono, Berio, Maderna, Vlad ș.a.) la toate direcțiile de avangardă afirmate pe bătrânul continent începând de la mijlocul secolului nostru și până în prezent.

Toate acestea conferă muzicii italiene contemporane caracterul de frescă de o mare varietate stilistică, Italia încadrându-se astfel în rândul celor mai caracteristice culturi muzicale eterogene. O eterogenitate dată de contribuțiile variate ale creatorilor, din rândul căroră se desprind ca fiind cei mai caracteristici Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi, Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Roman Vlad, Luigi Nono, Luciano Berio și Bruno Maderna, ale căror creații au contribuit și contribuie la întregirea tabloului variat și complex al muzicii italiene și universale contemporane.

²⁸⁷ Vezi și Jacques Chailley. *40.000 de ani de muzică*. Editura muzicală, București, 1967, pag. 153.

²⁸⁸ Concertul, cunoscut sub denumirea de „Concertul bruiștilor”, a avut loc la Milano, la 11 august 1913, fiind organizat de Russolo, la a cărui realizare și-a adus „contribuția” o „orchestră” alcătuită numai din instrumente de produs zgomote (bazanturi, pocnituri, șucrături, gâlgăituri, scrâșnete etc.), rămânând de tristă amintire în istoria muzicii moderne. Ideea organizării zgomotelor într-o creație sonoră a fost reluată însă după aproximativ 40 de ani, determinând apariția muzicii concrete pe bandă de magnetofon.

FERRUCCIO BUSONI (1886-1924)

*„Spiritul unei opere de artă, măsura sentimentului,
omenescul pe care aceasta le cuprinde – rămân prin
schimbarea timpurilor neschimbate ca valoare”*

FERRUCCIO BUSONI

Fără să greșim, putem afirma că epoca modernă a muzicii italiene – marcată de pătrunderea în compoziția muzicală peninsulară a spiritului inovator – începe cu Ferruccio Benvenuto Busoni²⁸⁹, muzicianul complex (pianist, compozitor, pedagog, estetician și dirijor), care a trăit și și-a desfășurat activitatea în cea mai frământată și bogată perioadă stilistică din istoria artelor contemporane. Urmărit pe întreaga lui traiectorie, Busoni ne apare mai puțin ca un reprezentant clasic al tradițiilor muzicii italiene, și mai mult ca un exponent al noilor timpuri care-și anunțau venirea.

Dubla sa origine etnică, formația sa muzicală și culturală mixtă, la care se adaugă activitatea sa concertistică internațională și ciudata sa capacitate de existență spirituală, fac din Busoni o revelație europeană a începutului de secol, ce a exercitat o influență incontestabilă asupra noilor generații de muzicieni mai ales germani și austrieci. În fapt, Busoni se desolidarizează de rafinamentul exacerbat al romanticilor și admirându-i pe preclasici și pe clasici și identificându-se cu arta lui Bach, își făurește o concepție despre muzică, matură și inovatoare, deschizătoare de perspective noi muzicii europene din primele cinci decenii ale secolului nostru, fiind considerat drept primul

²⁸⁹ Ferruccio Benvenuto Busoni s-a născut la 1 aprilie 1866, în localitatea Empoli din Italia. fiind fiul Anei Weiss, o excelentă pianistă și al lui Ferdinando Busoni, renumit clarinetist, care au exercitat o puternică influență în educația muzicală a copilului lor. În anul 1873, Ferruccio apare în concert public, ca pianist. Remarcat de Hanslick, la Viena, Busoni studiază la Graz, unde începe să compună, *Il Sabato del villaggio* (cor cu orchestră), atrăgând atenția lui A. Boito. La Viena, apoi, îl cunoaște pe Brahms și pe Rubinstein, iar la Leipzig pe Ceikovski, Grieg și Mahler. La recomandarea lui Hugo Riemann, în 1889 i se încredințează catedra de pian de la conservatorul din Helsinki iar din 1890 la conservatorul din Moscova. Între 1891-1894, activează la New England Conservatory din Boston. Din 1894, se stabilește la Berlin, unde rămâne până la sfârșitul vieții, cu unele întreruperi: curs de perfecționare la Weimar (1902-03) și Viena (1908), director la Conservatorul din Bologna (1913), dirijor al Filarmoniei din Berlin (între 1902-1975). În 1906, scrie *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* și în perioada următoare, compune cele mai reprezentative lucrări ale sale: *Bereavse Faust* (operă rămasă neterminată). Compunând, ținând cursuri și dirijând până în ultimul an al vieții sale, Busoni moare la 27 iulie 1924, în urma unei afecțiuni renale.

teoretician al esteticii muzicale moderne. Această concepție răzbate din *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (Schiza unei noi estetici a artei muzicale), redactată în anul 1906 și publicată la Triest în 1907, din care se evidențiază spiritul său viu, tendința sa spre cercetări abstracte, Busoni fiind primul muzician care formulează și susține ideea că „istoria muzicii a intrat ireversibil într-o fază de dezvoltare nouă, neromantică, împânzită cu răscruci și drumuri”²⁹⁰, și din creația sa.

Astfel, după ce realizează o privire de ansamblu asupra funcției artelor în general, a muzicii în special, vorbind despre „muzica absolută” spunând că este „un joc al formelor fără un program poetic, în care forma deține rolul cel mai important”, dar că, „tocmai forma este diametral opusă muzicii absolute, care a primit doar privilegiul divin de a lupta și de a fi liberă de condițiile materiale”²⁹¹, despre muzica cu program, pe care o consideră la fel de mărginită și unilaterală, apreciind că „în locul formulelor arhitectonice și simetrice, în locul tonicii și dominantei, ea are obligatoriu program poetic și uneori chiar filozofic ce o încorsetează”²⁹², despre interpretare și notație („Scription”), despre autenticitatea creatorului, se oprește, apoi, asupra „sistemului”, și constatând (primul!) structura dodecafonică a octavei²⁹³, propune tehnica permutativă atât de mult practică după 1950, în cadrul serialismului modern.

Pornind apoi de la cele 12 sunete, Busoni evidențiază posibilitatea creării a 12 octave majore și minore ce dau în final 24 de tonalități, care, „în realitate – spune el – sunt doar două: tonalitatea majoră și minoră. Celelalte sunt numai transpoziții” (pag. 24).

Mai departe (pag. 26), Busoni evidențiază posibilitatea diverselor gradări ale succesiunii celor șapte sunete ale gamei, reușind prin mărirea și micșorarea intervalelor, să stabilească 113 scări diferite. „Aceste 113 scări (în interiorul lui DO – DO) – scria Busoni – cuprind cea mai mare parte a celor 24 tonalități cunoscute, dar în afara lor, și un șir de noi tonalități cu un caracter singular. Cu aceasta – continuă el – comoara nu este secată deoarece transpoziția fiecăreia dintre aceste 113 scări ne oferă deschideri și mai mult încă contopirea a două tonalități în armonie și melodie”²⁹⁴.

În *Schiza* sa, Busoni se ocupă printre altele și de problema microtonelor (treime, sfert și sesime de ton, încadrabile în spațiul octavei), numărându-se printre primii muzicieni ai sec. XX, care au abordat-o.

²⁹⁰ W. Berger, *Estetica sonatelor moderne*, Editura muzicală, București, 1984, pag. 96.

²⁹¹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Verlag C Schmidt & Co. Triest, 1907, pag. 7, 11, 23 și resp. 27.

²⁹² Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, op. cit.

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ Idem.

Toate acestea (și altele, desigur) au atras atenția, prin lucrarea sa, Busoni deschizând drumul varietății procedeeleor armonice practicate de majoritatea compozitorilor primei jumătăți a sec. XX, depășind astfel stereotipia tonală, perpetuată de-a lungul secolelor anterioare²⁹⁵.

Să observăm însă că, „fuziunea” dintre tonalitățile diverse în armonie și melodie, despre care vorbește Busoni în *Schița* sa, prefigurează procedeele definirii poliarmoniei, polimodalismului și politonalității, cu o atât de largă aplicabilitate în creația contemporană²⁹⁶.

În compoziție, Busoni a trecut mai puțin observat, această latură a personalității sale fiind umbrată de cele de interpret și de estetician. Creația sa este însă cuprinzătoare, bogată și variată în genuri și modalități de realizare, la fel ca și pregătirea și formația sa muzicală și instrumentală.

Să remarcăm, mai întâi, soliditatea și pregnanța stilului său, scriitura polifonică și armonică impecabile, de factură neoclasică, simțită „ca o reîncarnare a spiritului lui Bach”²⁹⁷, manifestată printr-o preferință pentru genuri și forme muzicale preclasice, precum și printr-o dispoziție poetică consecventă în construcția arhitecturilor sonore tradiționale.

Din creația sa preponderent pianistică, împănată cu câteva lucrări simfonice, de cameră și opere²⁹⁸, doar câteva au cunoscut o oarecare popularitate și anume: cele patru *Dansuri antice op. 10* (1882), pentru pian (*Menuet, Gavota, Giga Bourée*), de factură neoclasică, realizate într-o măiestrită scriitură pianistică; cele *24 Preludii pentru pian, op. 37* (1890), un veritabil omagiu adus lui Chopin; *Fantasia contrapuntistica* (1910–1912), realizată în trei variante, o adevărată demonstrație de măiestrie contrapunctică și artă a scriiturii polifonice, o fericită îmbinare a stilului madrigalesc cu polifonia generativă instrumentală; *Sonatina seconda pentru pian* (1912), o arhitectură bipartită (*Il tutto vivace fantastico, con energia, capricio e sentimento. Andante tranquillo*), cu un final *Sostenuto, un poco marziale*, o lucrare de expresie romantică; *Sonatina brevis in signo Joannis Magni* (1920–21), a cincea sonatină a sa pentru pian, un omagiu adus idolului său, lucrarea având la bază tema din *Mica fantezie și fugă în re minor*, de J. S. Bach, pe care o tratează liber, cu armonii îndrăznețe și țesături polifonice măiestrite; *Klavierübung* (Exerciții pentru pian, 1917–1922), înscrise la loc de frunte în pedagogia pianistică modernă; cele două sonate pentru vioară și pian; prima, *Sonata în do major opus 29* (1888) și a doua, *Sonata în mi minor, op. 30 a* (1898), ambele lucrări fiind de factură și expresie romantică – apropiată stilului tradițional; *Cvartetul*

²⁹⁵ Unul dintre primii muzicieni care s-a folosit de *Schița* lui Busoni, în elaborarea metodelor sale de compoziție, atonală și dodecatonică, a fost Arnold Schönberg.

²⁹⁶ Problema compoziției cu microintervale a fost abordată de Busoni și mai târziu de Berndt alior Dritschon (1922), publicată în revista *Atos*.

²⁹⁷ Roman Vlad, *Ferruccio Busoni*. În: *La musica*, Enciclopedia storica, Torino, 1960.

²⁹⁸ Vezi lista de lucrări la pag. 315.

de coarde nr. 2 în re minor (1898), care, ca și primul, aparține perioadei sale clasico-romantice, de expresie nostalgică, evidențiind limpezirea tehnicii sale și a modalităților de scriitură cvartetistică; *Suita simfonică*, op. 25 (1888), prima lucrare orchestrală a compozitorului, remarcabilă prin simțul culorilor timbrale și echilibrul dozării intensităților, căreia iau urmat: *Poemul simfonic* op. 32 a (1888) și *Suita a doua pentru orchestră*, op. 34 a (1895); *Concertul în Re major pentru vioară și orchestră* op. 35 a (1896–97) alcătuit din *Allegro moderato*, *Allegro impetuoso*, *Moderato* și *Quasi presto*, din nou o arhitectură clasico-romantică; *Lustspiel overture*, op. 38 (Uvertura veselă, 1897) pentru orchestră; *Suita pentru orchestră „Turandot”* op. 41 (1904), una dintre primele lucrări marcate de spiritul „tinerei clasicități” (Junge klasicität), propovăduită de compozitor, o lucrare în care Busoni anticipă unele elemente pe care le va comenta în *Schița unei noi estetici a artei sunetelor*, cu sonorități disonante, bizare, dar ingenios alese și tratate cu gust și bun simț; *Concertul pentru pian și orchestră* cu alto solo și cor final, op. XXXIX (1903–04), o partitură inedită ca alcătuire, într-o tratare liniară, cu țesături contrapunctice măiestrite, dinamizate de ritmica variată și de vitalismul neoclasic; *Berceuse elegiaque* op. 42 (1909) pentru orchestră ce la fel ca și *Sonata secundă* pentru pian, oferă o interesantă demonstrație de ingeniozitate armonică, de „fuziune” între tonalități diferite în plan melodic și armonic; *Nocturna simfonică* op. 43 (1912) înscrisă ca o lucrare virtual atonală... ș.a. La acestea se adaugă cele trei opere ale sale, *Die Brautwahl* op. 45 (Alegerea miresei, 1907–10) o comedie muzicală după o poveste de E. T. A. Hoffmann, *Arlecchino oder die Fenster* (Arlechino, sau fereastră 1914–16), capriciu teatral muzical într-un act, și *Doktor Faust* (1916–24), aceasta din urmă rămânând neterminată, sfârșitul ei fiind realizat de elevul lui Busoni, Ph. Jarnach.

Toate acestea învederează existența unei măiestrii compoziționale elevate, dezvăluind totodată spontaneitatea deosebită și excepționala natură muzicală a lui Busoni, polivalența talentului său.

OTTORINO RESPIGHI

(1879–1936)

Mult mai apropiat de spiritualitatea italiană, de specificul și tradiția națională este Ottorino Respighi²⁹⁹, considerat pe bună dreptate renovatorul

²⁹⁹ Ottorino Respighi s-a născut la 9 iulie 1879, la Bologna. Fiind fiul Ersiliei Putti (descendentă dintr-o familie de sculptori) și al lui Giuseppe Respighi, un mare cunosător al muzicii, la vârsta de opt ani, Ottorino Respighi începe să studieze vioara, apoi pianul și compoziția cu

muzicii instrumentale italiene – un liric de excepție al primelor decenii ale secolului al XX-lea – reprezentantul cel mai de seamă al expresionismului descriptivist în Italia. Datorită lui, muzica simfonică italiană – fără să epuizeze toate virtualitățile – se ridică la înălțimea marilor exigențe contemporane și reîntră în circuitul european al valorilor. Prin el, orizontul muzicii instrumentale se deschide larg spre amplul și generosul proces de redimensionare și de afirmare a concepțiilor etice și estetice specifice începutului secolului nostru. Cu o existență plonjată în interiorul său, scrutând în sine însuși dimensiunile și condițiile umane ale artei, afișând o atitudine și expresie beethoveniană, Respighi – muzician al marilor exigențe contemporane – acoperă prin creația sa suprafețe aproape moarte sau sterile, copleșite în ultimele două secole, de operă. Spirit larg, receptiv la nou și autentic, Respighi se formează la școala marilor tradiții italiene și primește influențe de la Rimski-Korsakov, Liszt, Verdi, R. Strauss, Debussy și Ravel, își făurește un stil propriu dezvoltând o regie muzicală de clasică modernitate, asigurându-și – prin creația sa – un loc de frunte în marea muzică universală și contemporană.

CREAȚIA

Spre deosebire de Busoni și de alți contemporani ai săi, Respighi nu a formulat teorii și sisteme estetice și nici nu și-a teoretizat lucrările prin descrieri, nici măcar cele programatice; în schimb, s-a concentrat asupra creației, dând ascultare impulsurilor interioare și aspirațiilor stilistice naționale și internaționale, a compus muzică instrumentală și simfonică încadrabilă în fenomenologia organonului de genuri, forme și stiluri practice în muzica modernă; dar nu a ocolit nici baletul, atât de larg răspândit și cu realizări

Martucci, făcându-se remarcant încă din liceu (1899), în 1900 într-un concert de absolvenți al Liceului de muzică executându-i-se *Variațiunile simfonice*. Tot în anul 1900, cu un concert, pleacă la Petersburg ca violonist în orchestra operii. Aici, studiază cu Rimski-Korsakov și compune *Preludiu, Coral și Fugă*, cu care, la Bologna, în 1901, își ia diploma de compozitor. După o nouă perioadă petrecută la Petersburg și Moscova, Respighi se întoarce la Bologna, unde este numit profesor la Conservator. Un sejur la Berlin îl pune în contact cu Max Reger. În 1913, Respighi este numit profesor la Academia Santa Cecilia din Roma, unde, în 1924, devine directorul acesteia. A intrapris numeroase turnee de concerte în SUA (1928) și Brazilia (1929), în Finlanda (1933). A avut întâlniri cu Busoni, Stravinski, Bartok, De Falla, R. Strauss, Rahmatinov, Tihelov și al. A fost membru al Academiei italiene. A murit la Roma la 18 aprilie 1936.

surprinzătoare în primele două decenii ale secolului XX și, ca un adevărat italian, a încercat să mențină opera la nivelul pe care l-au atins Verdi și Puccini.

A început cu lucrări instrumentale, cu *Variațiuni simfonice*, scrise pe când era elev în anul patru al Liceului de muzică (1900), o partitură „de o puternică factură clasică” audierea lucrării „lăsând o excelentă impresie”. I-a urmat apoi *Preludiul, Corala și Fuga* (1901), un fel de simfonie în trei mișcări, mult mai organic însă legate între ele, compuse și orchestrate la Petersburg, sub atenta și aleasa îndrumare a lui Rimski-Korsakov, lucrarea relevând un temperament viguros, fantezie creatoare și un foarte dezvoltat simț al culorilor orchestrale, Respighi dovedindu-se a fi un simfonist de excepție cu o aleasă și solidă tehnică armonică și contrapunctică și o preferință expresă pentru dezvoltări tematice.

Fantezie, inventivitate, farmec armonic, polifonic și orchestral, a relevat și *Concertul în la minor pentru pian și orchestră* (1902), ca și alte lucrări ale sale realizate în această perioadă, dintre care vom menționa *Liricele*, în care a găsit imediat perfecțiunea formei și un limbaj absolut personal. Liricele l-au însoțit pe parcursul întregii sale vieți, acest gen muzical fiind un adevărat nucleu al viitoarelor sale creații.

Dar opera era mult prea puternic înrădăcinată în conștiința italienilor, astfel că Respighi o încearcă cu curaj, primele realizări fiind totuși modeste, fără a-i aduce succese răsunătoare.

Prima, *Regele Enzo* (1905), o operă în trei acte pe un libret de Domini, are o acțiune burlescă și este marcată de puternice influențe stilistice predominant verdiene, ceea ce l-a determinat pe compozitor să o retragă, din ea extrăgând trei mici fragmente (*Intermezzo, Riturnela, Cântecul Regelui Enzo*), pe care le-a publicat într-o suită simfonică.

A urmat apoi *Marie Victoire* (1909), operă într-un act cerută de editorul Sonzongo, o lucrare modestă atât ca acțiune cât și ca realizare muzicală.

Nici următoarea, *Semirana* (1910)³⁰⁰, tragedie lirică în trei acte pe un libret de Alessandro Ceré, după drama *Semiramis* de Voltaire, nu s-a înscris ca o realizare originală și de forță, opera fiind scrisă sub influența lui R. Strauss, influențele venind din *Salomea*.

Dar Respighi este un simfonist înăscut; astfel că, profitând de talentul său și de prietenia cu Bernardo Molinari - animator al programelor artistice de la Augusto, a scris muzică simfonică și vocal simfonică ce l-a favorizat afirmarea, unele dintre lucrările sale având o puternică rezonanță internațională.

Mai întâi, a creat *Aretusa* (1911), un poem liric pentru soprană și orchestră, pe un text de P. B. Shelley, în care rolul sopranei este acela de a

³⁰⁰ În această operă, subiectul este același ca în *Semiramida* de Rossini.

istorisi „povestea de dragoste a izvorului Arctusa și a fluviului Alfeo, în timp ce orchestra comentează și colorează cuvântul și fraza”³⁰¹.

A urmat apoi *Simfonia dramatică* (1915), pentru orchestră mare, o amplă frescă simfonică, cu caracter descriptiv-evocator, prima simfonie italiană modernă, un adevărat poem în care este idealizat frumosul timbral, în combinații discrete de culori impresionist – arhaizante.

Cu *Fontane di Roma* (Fântâni din Roma, 1917), poem simfonic, Respighi devine celebru, fiind prima compoziție pe deplin respighiană, cu o orchestrație strălucitoare, de forță și culoare, prima partitură a sa care a pornit într-o călătorie triumfală în lume, lucrarea marcând „afirmarea limbajului său muzical inconfundabil armonic și orchestral”³⁰². Mai puțin înțeles de public la prima audiție din 17 martie 1917, din sala Augusteo, sub bagheta lui A. Guarnieri, poemul a fost impus apoi de A. Toscanini, cu un succes imens.

În structură, *Fântâni din Roma* nu mai este un poem în înțelesul strict al cuvântului, ci îmbracă forma unei suite de tablouri simfonice, alcătuită din patru părți, compozitorul redând în forme diferite cu o forță de sugestie impresionantă, emoțiile și sentimentele trăite în fața a patru fântâni celebre din Roma. Astfel, în prima parte *Andante mosso* este descrisă *La fontana di Valle Giulia all'alba* (Fântâna din Valea Giulia, în zori) și îmbracă forma și expresia unei pastorale

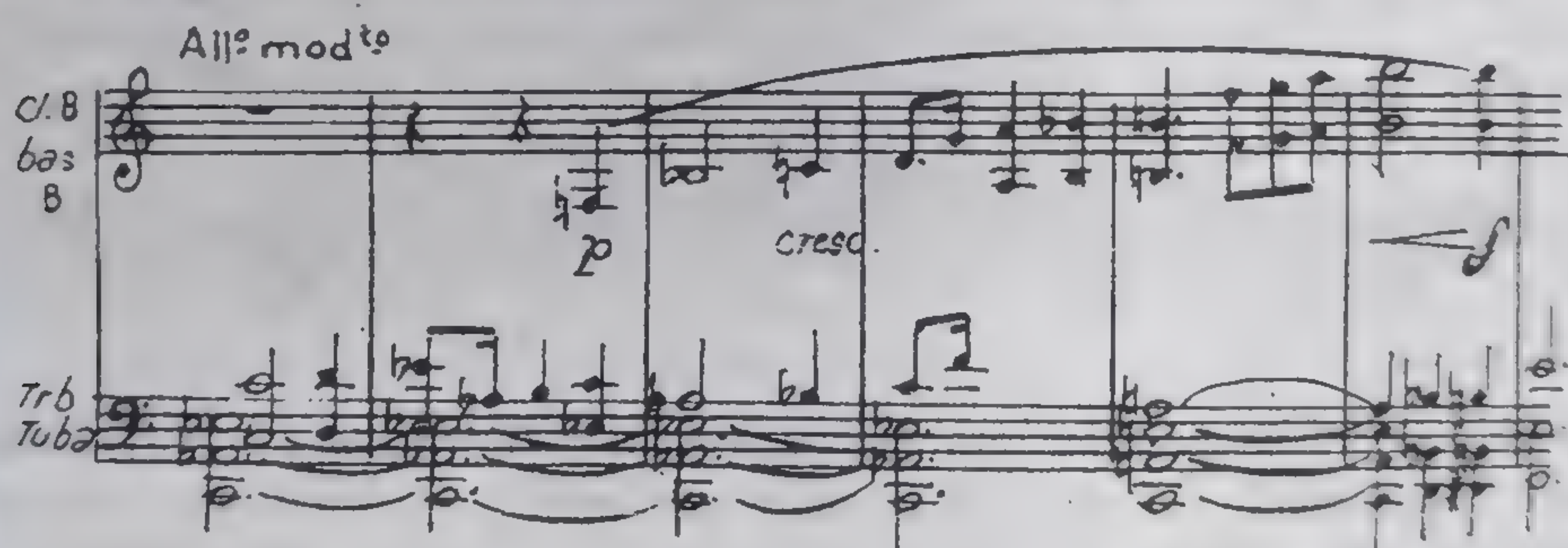
The image shows a page from a musical score for the first part of 'Fontane di Roma' (Andante mosso). The score is for a full orchestra, showing staves for Violins I and II, Oboe II, Viola, and Violoncello. The Violins I part is marked 'pp con sord.' and the Violins II part is marked 'pp'. The Oboe II part is marked 'p dolce'. The Viola part is marked 'pp'. The Violoncello part is marked 'pp'. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

³⁰¹ Elsa Respighi, *Ottorino Respighi*, Editura muzicală, București, 1982, pag. 56.

³⁰² Elsa Respighi, op. cit., pag. 86.



realizată din elemente și formule improvizatorice, ornamentale, din arabescuri și armonii de transparentă și factură impresionistă accentuate și de o orchestrație adecvată; în partea a doua, *Vivo*, este descrisă *La fontana del Tritone al mattina* (Fântâna Triton, dimineața), în care emoția nu e decât un vehicul de conținuturi, concretizat într-o formă de sonată ce debutează cu o fanfară în *ff*, cu triluri ce descrie, de fapt, nu numai fântâna în sine, ci și legenda mitologică a lui Triton și a naiadelor care strălucesc în jocul jeturilor de apă, ca într-un dans impetuos; în a treia parte *Allegro moderato* descrie *La fontana di Trevi al meriggio* (Fântâna Trevi la amiază), ce debutează cu o temă solemnă,

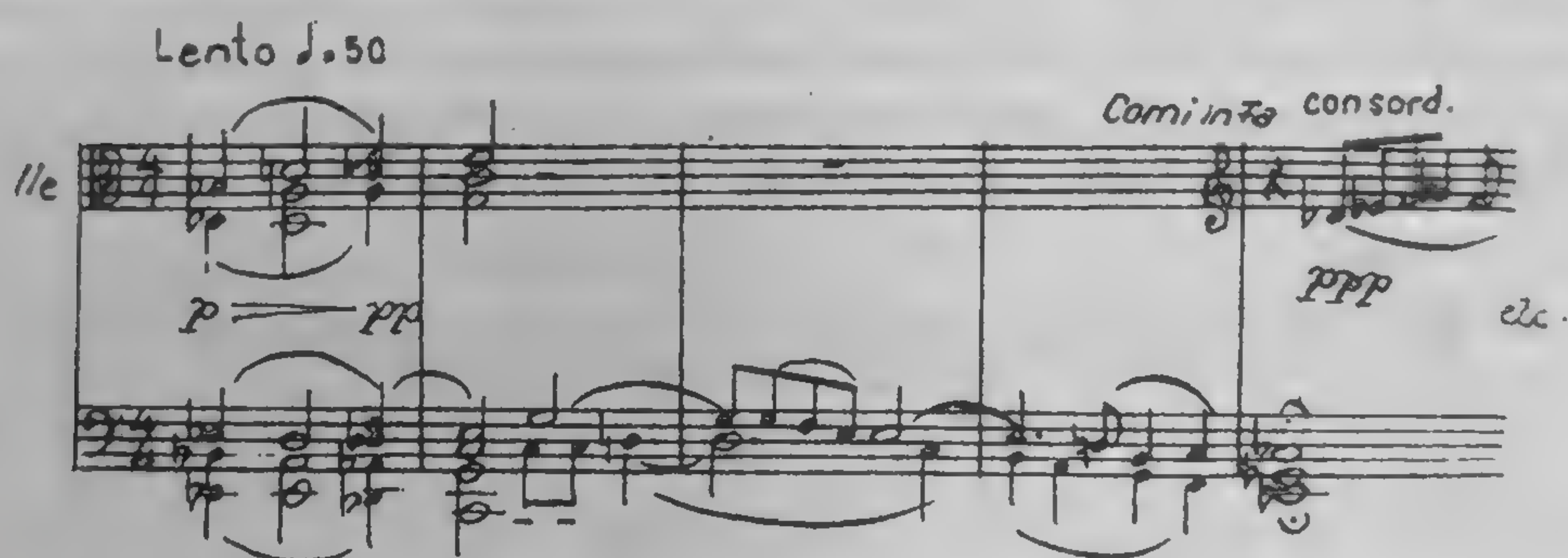


care migrează de la instrumentele de lemn la cele de alamă primind un caracter triumfal, paleta orchestrală îmbogățindu-se cu noi „pete de culoare”, cu vibrații și jeturi sugerate de glissando-urile harpei, accentuate și de polimetrii (în episodul *Piu vivace* peste măsura de 2/4 suprapune „ritmo di 3 misure, in uno” iar în final, în secțiunea *Calmo* suprapune 6/4 cu 4/4); în partea a patra, *Andante*, în care descrie *La Fontana di Villa Medici al tramonto* (Fântâna de la Vila Medici la asfințitul soarelui), de un caracter nostalgie sugerând curgerea spiralată și totuși liniștită a apei, clopotele în amurg, ciripitul păsărilor... după care totul se liniștește în dulcea liniște a nopții, *Fântânile Romei* înscrinduse ca o realizare de seamă a muzicii simfonice a anului 1917, Respighi propunând prin ea o variantă stilistică nouă a poemului simfonic, în care programul, vag conturat, determină o dramaturgie simfonică și ea nouă, șocantă prin senzualitatea și forța de penetrare a sonorităților multicolore, diafane, timbrate, în scopul unei maxime sugestivități de factură impresionist-descriptivistă.

Stimulat de succesul cu *Fântânile*, înzestrat cu o mare sensibilitate picturală, Respighi, în perioada următoare, compune încă două poeme simfo-

nice de excepție: *Pini di Roma* și *Feste romane* și acestea intrate în patrimoniul universal al valorilor.

Pini di Roma (Pini din Roma, 1924), „poema simfonică per orchestra”, după cum notează compozitorul în partitură, este lucrarea care s-a impus rapid, aducând compozitorului un răsunător succes mondial. Ca și alte lucrări ale sale, poemul simfonic *Pini din Roma* s-a născut din senzațiile vizuale care au determinat tablouri poetice, adică „adevăruri transfigurate care se strămută în materie sonoră”³⁰³. Suita reunește tot patru tablouri simfonice, ale căror titluri și programe au fost stabilite de către compozitor împreună cu C. Gaustella, după ce a fost realizată muzica³⁰⁴. Astfel, primul tablou, *I pini di Villa Borghese* (Pinii de la Vila Borghese), un *Alllegretto vivace*, descrie „jocul zglobiu al copiilor printre pinii de la Vila Borghese”³⁰⁵... după care se trece în al doilea, *Pini presso una catacomba* (Pini în apropierea unei catacombe), un poem desfășurat *Lento*, cu debutul său în „pianissimo”,



o pagină simfonică sumbră, sugerând „umbra pinilor care înconjoară intrarea într-o catacombă, din care răzbate o psalmodie melancolică... un imn misterios”³⁰⁶... Partea a treia, *Lento, I pini del Gianicolo* (Pinii de pe Janiculum), este cea mai respighiană pagină a poemului, debordantă prin lirismul său, într-o expresie melodică simplă, de rară sensibilitate,



³⁰³ Elsa Respighi, op. cit., pag. 143.

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ Partitura: Ottorino Respighi, *Pini di Roma*, Ed. G. Ricordi & C., Milano MCMXXV.

³⁰⁶ Idem.

ce contrastează cu celelalte două tablouri ce o încadrează. Mai ales cu al patrulea care îi urmează, *I pini della via Appia* (Pini de pe strada Appia), *Tempo di marcia*, cu debutul său sugerând „dimineața cu ceața de pe strada Appia”, cu pini solitari care veghează câmpia tragică. Nedeslușit, neconținut se aude ritmul nemăsurat cz viziunea unei glorii antice aclamată pe Capitolium. Aici, poate mai mult decât în celelalte tablouri ale poemului, Respighi „pictează” sonor, într-o manieră naturalistă, foarte apropiată de unele procedee ce vin de la Debussy și R. Strauss.

Această manieră naturalistă se va accentua în cel de al treilea poem simfonic respighian, *Feste romane* (Serbări romane, 1929), în care compozitorul „smulge” orchestrei cea mai puternică forță sonoră și dramatică – neimaginată și nedepășită până atunci de o altă partitură – și crează o nouă suită de tablouri simfonice, într-o epatantă demonstrație de gigantism și virtuozitate orchestrală.

Cele patru tablouri ale poemului: I. *Circenses* (Jocuri în arene), II. *Il giubileo* (Jubileul), III. *L'ottobrata* (Serbări în octombrie) și IV. *La befana* (Boboteaza), se impun prin masivitatea și dramatismul expresiei sonore, amplificate (voit) de către compozitor, printr-o orchestră gigantică, declarând că „așa cum e formată astăzi orchestra (în 1929, n.n.), nu se poate obține mai mult...”³⁰⁷, reconstituind după impresii literare, patru ipostaze de o fermecătoare originalitate, ale voioșiei și exuberanței poporului roman: tumultuos în arenele Romei antice – în primul tablou, festiv în serbările închinat martirilor, cu procesiunile pelerinilor și cu sunete de clopote – în partea a doua, glorificând natura și viața – în partea a treia, și atmosfera de bâlci din seara de bobotează – în partea a patra.

În timpul dintre și după cele trei poeme simfonice, Respighi a compus și alte lucrări, care, fără a fi cu nimic inferioare acestora ca realizare muzicală și conținut ideatic, totuși, nu au dobândit o atât de mare popularitate. Dar, în creația compozitorului, ele ocupă un loc important, înscriindu-se în ansamblul preocupărilor sale de restaurare și de revalorificare a muzicii instrumentale italiene. Așa, de pildă, sunt cele trei suite de câte patru *Antiche danze ed arie per liuto* (Vechi dansuri și arii pentru lăută), prima compusă în 1917, „libera transcrizione per orchestra”, după cum notează compozitorul, cuprinzând piese din secolul XVI (I. *Balletto detto „il Conte Orlando”* – de Simone Molinaro, II. *Gagliarda* – de Vincenzo Galilei, III. *Villanella* – de un anonim și IV. *Passo mezzo e Mascherada* – de asemeni de un anonim), a doua suită „libera transcrizione per orchestra d'archi” compusă în 1923, cuprinzând piese din sec. XVI–XVII (I. *Laura Soave, Balletto con Gagliarda, Saltarella e Canario* – de F. Carosio, II. *Danza rustica* – de G. B. Besardo, III. *Campanae parisiensen*

³⁰⁷ Elsa Respighi, op. cit., pag. 186.

de autor anonim și *Arca* de M. Mersene, IV *Bergamasca* de B. Gianoncelli) și suita a treia, compusă în 1931, tot pentru orchestră de coarde cuprinzând piese din secolele XVI-XVIII II *Italiana* – de compozitor anonim, II *Arie di corte* – de G. Besardo, III *Siciliana* – de compozitor anonim, IV *Passacaglia* – de L. Roncalli), toate într-o măiestrită realizare armonică (modală) și orchestrală.

Pe aceeași linie se înscrie *Concerto Gregoriano* (Concertul gregorian, 1921), o arhitectură tripartită (*Andante tranquillo*, *Andante espressivo e sostenuto*, *Finale (Alleluia) Allegro energico*), de factură tradițională clasic-romantică, cu frecvente schimbări de mișcare, întreaga țesătură melodică și armonică fiind derivată din moduri gregoriene,



rezultat al preocupărilor și al interesului compozitorului manifestat pentru muzica gregoriană, astfel că aproape toate lucrările realizate după 1920 sunt pătrunse de ecouri ale acestui cânt.

Concerto gregoriano a fost precedat de cele *Trei preludii pe melodii gregoriene* (1919) și a fost urmat de *Concerto in modo mixolidico* (Concertul în mod mixolidic, 1925), pentru pian și orchestră, alcătuit tot din trei secțiuni (*Moderato*, *Lento*, *Passacaglia*, *Allegro energico*) ca și cel anterior, cu frecvente schimbări de mișcare, formele fiind cele clasico-romantice (sonată, lied, passacaglia), iar materialul tematic – pregnant și expresiv – este înregistrat într-o foarte interesantă armonie de colorație modală de o captivantă modernitate.

Tendințe neoclasice și modale naționale și în *Triflora Botticelliana* (Triflora Botticellian, 1927), pentru orchestră mică, o suită programatică de colorate impresionism, ce reunește trei impresii simfonice: I. *La primavera* (Primăvara), II. *L'adoratione dei Magi* (Adorația magilor) și III. *La nascita di Venere* (Nașterea Venerii), inspirate de trei tablouri de Sandro Botticelli.

Impresii simfonice și în *Verrate di chiesa* (Vitruri bisericesti, 1927), o dezvoltare pentru orchestră a celor trei preludii pe melodii gregoriene, carora le adăuga unul nou, cele patru tablouri rezultate având o construcție proprie,

de sine stătătoare, titlurile lor (*Fuga în Egipt, Arhanghelul Mihail, Sfânta Clara, Sfântul Grigore cel Mare*) fiindu-le atribuite ulterior compunerii muzicii, la sugestia prietenului și libretistului său, C. Guastalla; în *Metamorphoseon modi XII* (1930), scrisă la cererea lui S. Kussevitzki pentru orchestra din Boston, cu ocazia celei de a 50 aniversare a înființării ei, o temă cu douăsprezece variațiuni pentru orchestră simfonică, dintre care unele numai pentru un instrument, compozitorul urmărind să pună în evidență, în mod special, tehnica superioară a instrumentelor și a întregului ansamblu, lucrarea dovedindu-se a fi „O compoziție puțin forțată și extrem de greu de executat”³⁰⁸.

Și din nou opera, pe care, după mai mulți ani, Respighi o abordează reușind de data aceasta să se impună prin câteva creații apreciate de italieni și pe alte scene, la vremea apariției lor. Numai atunci, pentru că, ulterior, nici una dintre acestea nu a mai reușit să cucerească „sufragiul universal”. Acestea au fost: *Belfagor* (1922), operă fantastică în două acte, cu prolog și epilog, pe un libret de Guastalla; *Clopotul scufundat* (1928), operă în patru acte după Gerhard Hauptmann, pe un libret tot de Claudio Guastalla, a cărei acțiune se petrece într-o lume imaginară dar și cu elemente reale, cu copii, în finalul actului III; *Maria Egipteanca* (1932), mister scris în metrii reprezentațiilor sacre; *Flacăra* (1934), o operă tragică, o dramă sentimentală, în care Respighi încearcă să elibereze opera italiană de „wagnerisme” și să o readucă la structura sa originală cu arii și recitative; *Lucreția* (1935), după poemul lui Shakespeare *The Rape of Lucrece*, o operă în metri clasici, în maniera latinilor cei mai vechi, opera fiind terminată și orchestrată de compozitor, cu excepția unor pasaje din final care au fost definitivate de soția sa, Elsa Respighi, compozitoare și ea.

Dintre celelalte lucrări ale lui Respighi mai rețin atenția: *Cvartetul doric* (1921); *Suita braziliană* (1927), pentru orchestră, un triptic cu citate din muzica populară braziliană, suita simfonică *Gli Ucelli* (Păsările, 1927), pentru orchestră de cameră; *Toccata pentru pian și orchestră* (1928); baletul *Bekis, regina di Saba* (1932); *Frumoasa din pădurea adormită* (1932), basm muzical după povestirea lui Perrault ș.a.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Primul simfonist italian al sec. XX, de rasnet internațional, Ottorino Respighi aduce în muzica universală o notă distinctă și proaspătă dată de natura sa sensibilă contemplativă. Receptiv la chemările naturii, Respighi

³⁰⁸ Elsa Respighi, op. cit., pag. 193.

prin creația sa – realizează o demonstrație convingătoare de viabilitate a melodiei și a armoniei modale, a genurilor muzicale tradiționale, aflate în primele decenii în fața unui proces amplu de restructurare și redimensionare arhitecturală.

Muzica sa, remarcabilă prin forța de sugestie, conferită de dimensiunea peisagistică impresionistă, a necesitat o adaptare considerabilă în planul mijloacelor sale de expresie, capabile să concretizeze o gândire muzicală psihologică și dramatică pregnantă. Respighi gustă din plin sonoritățile transparente, dar le conferă o prețiozitate pictural-ambientală și un colorism intens, mai pronunțat meridional, dându-i o tentă specifică, italiană. Construcțiile sale sunt solide și clar edificate, au un sens și forme al căror profil – fără a șoca – evidențiază modernitate, soliditate și emoționează, Respighi dispune de o ușurință extraordinară de a realiza o partitură și manevrează cu mână sigură corpurile și structurile sonore în devenirea lor continuă, conducându-le spre un sens anume urmărit.

Melodist prin excelență, Respighi este totodată și un mare armonist, reușind să redea muzicii sensurile expresive inedite ale modalismului medieval. Este, în același timp, un virtuoz al orchestrației, paleta sa evidențiind timbruri și nuanțe, culori și combinații mai puțin (sau chiar deloc) uzitate până atunci, acestea toate contribuind la individualizarea stilului său în ansamblul muzicii italiene și universale.

LUIGI DALLAPICOLA (1904–1975)

*„Dacă într-o zi se va vorbi despre o tendință generală,
în locul unor tendințe diverse, acea zi va marca sfârșitul
artei”.*

LUIGI DALLAPICOLA

Muzician de atitudine și de profundă rezonanță umană, situat în prim-planul eșalonului compozitorilor italieni contemporani, afirmați în epoca de efervescență și dezorientare stilistică din prima jumătate a sec. XX când apăreau și dispareau succesiv toate acele curente artistice (futurism, dadaism, suprarealism și alte „isme”) rămase în istoria artelor ca niște experiențe fulgurante sau, unele din ele, ca simple și pasagere triumfuri de moment, Luigi

Dallapiccola³⁰⁹ izbutește cel mai bine să găsească „il filo d'oro della tradizione italiana”³¹⁰ și înclinat spre echilibru și autenticitate artistică, spre lirism și adevăr, spre meditație filozofică și progres creează o operă de mari semnificații, cu o profundă rezonanță în conștiința melomanilor de pretutindeni.

Compozitor dinamic, „nealiniat” vreunei orientări stilistice, Dallapiccola s-a format la școala marilor tradiții ale muzicii italiene și universale, și însușindu-și tehnicile moderne de compoziție cele mai variate – de la modalismul lui Debussy și Bartók la neoclasicismul lui Busoni și Hindemith, de la politonalismul și polimodalismul lui Honegger și Milhaud la tehnica serial-dodecafonică schönbergiană – a reușit să-și făurească un limbaj muzical personal, din care răzbate temperamentul italic, sensibilitatea meridională și înclinația spre cantabilitate, puse în slujba redării unui mesaj de profundă rezonanță umană și socială. Ca unul care a trăit el însuși experiența, tumultul, dramele, angoasele și injustițiile secolului nostru, Dallapiccola compune dintr-o necesitate de comunicare, iar muzica sa are, în consecință, valoarea unei biografii lirice.

CREAȚIA

Autenticitatea măiestriei compoziționale a lui Dallapiccola este revelată de creația sa realizată ca emanație a crezului său estetic profund umanist, în concordanță cu sensibilitatea sa lirică mediteraneană și cu spontaneitatea spiritului său. Dallapiccola nu este un simfonist de talia lui Respighi: în schimb posedă un pronunțat sens melodic și armonic și o nestăvilită sete de nou, fiind primul dintre muzicienii italieni care a făcut joncțiunea dintre tradiția italiană tonal-modală și dodecafonismul serial, pe care îl aplică într-o manieră personală, fie intermitent, fie strict, lucrările sale preponderent vo-

³⁰⁹ Luigi Dallapiccola s-a născut la 3 februarie 1904, la Pisino din regiunea Istriei italiene. În acea vreme inclusă în imperiul austro-ungar. În 1917, împreună cu familia, Dallapiccola a fost exilat la Graz în Austria, tatăl său profesor de limbă latină și greacă, fiind declarat „politisch unverlässlich” (recuzabil). După 1917, Dallapiccola se întoarce la Pisino și studiază muzica la Triest și Florența cu Consolo și Frazzi. Admiră și creația lui Debussy, iar în anul 1930 întreprinde un turneu de concerte ca pianist, însoțindu-l pe violonistul Mettrast. Din acea perioadă, se consacră muzicii moderne fiind influențat de Schönberg și Berg. Treptat însă, își făurește un stil propriu prin adaptarea seriei, sensibilității sale lirice. Între 1931-1967, Dallapiccola activează ca profesor de pian la Conservatorul din Florența, în același timp lucrând și la Berkire Music Centre în Tanglewood (Mass.), apoi între 1959-60 la New York, din 1962 la Univ. Berkeley (California) iar din 1964 la Buenos Aires. A murit în anul 1975.

³¹⁰ ...”firul de aur al tradiției italiene” (Umberto Saba).

cale și instrumentale fiind încredințate unor formații de soliști, orchestrate politimbral, iar muzica sa are o expresie clară, luminoasă, lipsită de sentimente deprimante. Această claritate a expresiei sale rezultă tocmai din modul personal și original de utilizare a serialismului, pe care îl subordonează lirismului său, dându-i o tentă specifică italiană.

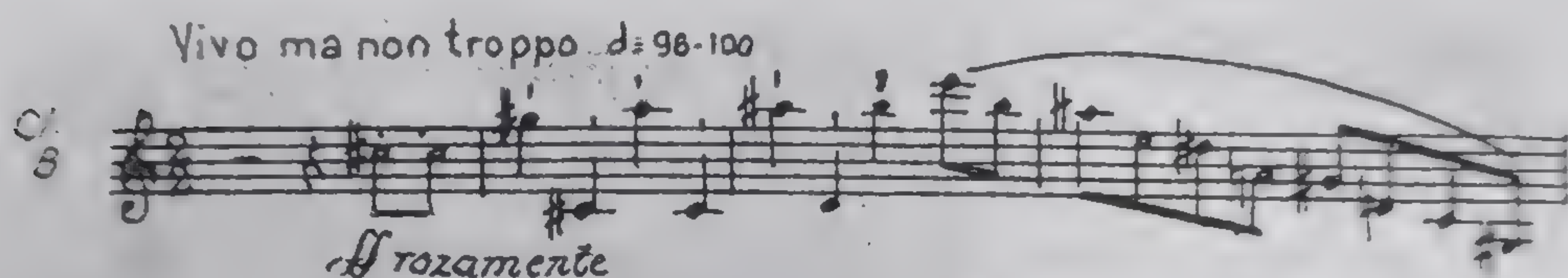
A început să compună în perioada adolescenței, când se afla sub puternica influență a lui Debussy; apoi, mai târziu, începând cu anul 1925, continuă în conservator, unde realizează mai multe melodii pentru voce și pian sau pentru voce și orchestră, pe versuri de Biagio Marini, melodii cuprinse în *Fiuri de Tupo* (trei cântece), *Caligo* și *Due Canzoni di Grado* (1927), pentru voce, cor și orchestră de cameră; apoi *Della mia terra* (1928), patru melodii pentru voce și orchestră, patru piese de inspirație folclorică, un omagiu adus Istriei sale natale, Italici. Din anul 1929 datează cele *Due Laudi di Fra Jacopone da Fidi*, o cantată pentru sopran, bariton, cor mixt și orchestră, iar din anul 1930, muzica la *Canzone del Quarnaro*, de Gabrielle D'Annunzio, pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră, *Due Liriche del Kalewala*, pentru doi soliști și cor de cameră, și *Tre Studii* (1932), pentru oprană și orchestră pe texte tot din Kalewala. La acestea se alătură *Musica per tre pianoforte* (Inni). Cu *Rapsodia* (Studiu pentru La morte del Conte Orlando, 1932), pe texte din *La Chanson de Roland*, Dallapiccola își încheie prima perioadă de creație, caracterizată prin predilecție pentru muzica exclusiv vocală cu acompaniament instrumental, evidențiind o melodică generoasă, urmărind calitatea sonoră și preocuparea pentru frumusețea construcției arhitecturale.

Pentru că, adevărata carieră componistică a lui Dallapiccola – perioada de maturitate artistică – începe cu *Partita* (1932)³¹¹, pentru orchestră, alcătuită din *Passacaglia*, *Burlesca*, *Recitativo e fanfara*, la care adaugă *Naenia Beatæ Virginis Mariæ* (compusă în anul 1932, care comportă și o soprană solo) cu rol de final, lucrarea înscriindu-se în ansamblul preocupărilor compozitorilor italieni de restaurare a muzicii instrumentale italiene, în mod expres, de afirmare a partitei (suitei). Lucrarea, realizată în stilul galant al muzicii preclasice italiene, are o pronunțată tentă tartiniană, compozitorul demonstrând o temeinică cunoaștere a tradiției și o mare ușurință de a crea într-un anumit stil³¹². Tot acum, Dallapiccola mai creează cele *Sei cori di Michelangelo*

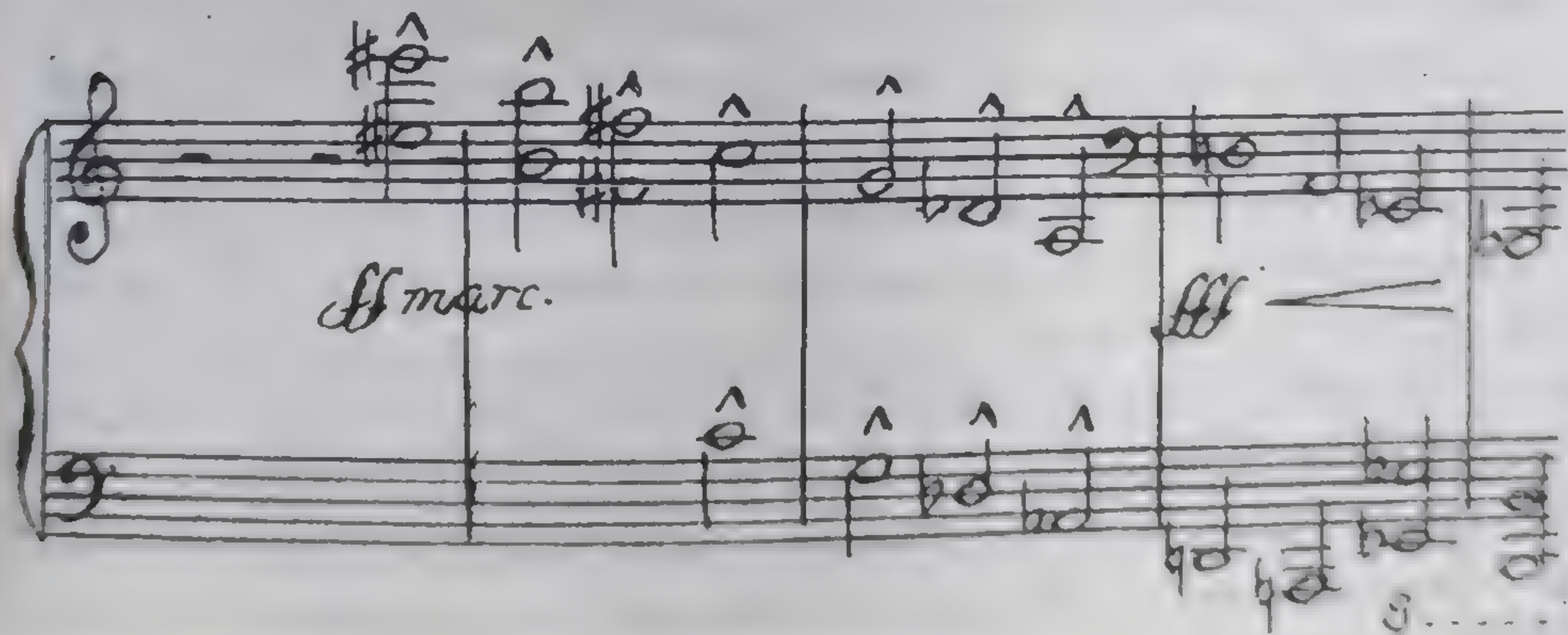
³¹¹ Primul care a creat o astfel de *Partita* a fost Alfredo Casella (în 1925), fiind urmat de Virgilio Mortari (tot în 1925), de Goffredo Petrassi (în 1931) și de Luigi Dallapiccola (în 1932).

³¹² Într-o concepție și spirit asemănător sunt realizate și *Sonatina canonica*, pentru pian, pe teme de un capriciu de Paganini, cele două divertismente pentru vioară și orchestră intitulate *Tartiniana I* (1951) și *Tartiniana II* (1956), realizate pe baza unor teme de Tartini, precum și opera *Il ritorno di Ulisse in Patria*, de Monteverdi, pe care a transcris-o și a transpus-o pentru scena modernă.

Buonaroti il Giovane (1936), trei serii de câte două coruri trase pe forme muzicale instrumentale de: invenzione, capriccio, ciaccona, gagliarda ș.a., *Tre studi dal Kalewala* (1932) pentru soprană și orchestră de cameră (*Sarabanda*, *Giga*, *Canzone*) și *Divertimenti in quattro esercizi* (I – *Introduzione*, II – *Arietta*, III – *Bourrée*, IV – *Siciliana*), pentru o voce de soprană, flaut, oboi, clarinet, violă și violoncel, pe versuri din sec. XIII, lucrarea impunându-se prin „sobrietatea diatonică, caracterul modal arhaic al melosului în care răsună ecouri madrigalești, rigoarea contrapunctică a jocului părților, predilecție pe care o manifestă compozitorul pentru formele tipice preclasice³¹³, în partea a treia (*Bourrée*) apărând primele influențe ale scriiturii seriale, tema expusă de clarinet, reluată apoi de violă, având profilul unei serii.



Tot așa, *Coro degli Zitti*, al cincilea din cele *Șase coruri de Michelangelo Buonaroti cel tânăr*, o măiestrită ciacconă, debutează cu o temă care cuprinde unsprezece sunete diferite ale scării cromatice, dispuse într-o succesiune de cvartete descendente,



în inversare constituindu-se ca o serie dodecafonică completă

Acestor începuturi serial-dodecafonice le-au urmat: *Tre Lami*, *Volo di Notte*, *Piccolo Concerto per Muriel Couvreaux*, *Canti di Prigione*, *Marsya*, *Sex Carmina Alcaeï*, *Il Prigioniero*, *Cuaderno musicale di Annalibera Goethe*, *Lieder*, *Job*, *Canti di Liberazione*, *An Mathilde*, *Cinque canti*, *Concerto per*

³¹³ Roman, Vlad: *Storia della dodecafonia*. Editura Suvini Zerboni, Milano, 1958, pag. 276.

la notte di natale dell'anno 1956, *Dialoghi Quattro litiche di Antonio Machado*, *Ulise*, *Sicut umbra*, *Tempus destruendi – aedificandi* ș.a., în care Dallapiccola face proba unui temperament liric, atașat în continuare organonului muzicii moderne și frumuseților armonice, pe care le creează cu măiestrie și bun gust și le integrează structurilor sale muzicale. Așa, de pildă, în cele *Tre Laudi* (Trei laude, 1937), pentru soprană și orchestră de cameră, pe texte extrase din *Laudario dei Batuti* (Mondena 1266), Dallapiccolo mariază structuri diatonice tonale și modale, cu complexe dodecafonice, realizând arhitecturi echilibrate, armonioase. Astfel, în prima *Laudă*, pe un acord de *si major*, suprapune o serie dodecafonică,

pp e semplice, ma con profonda espressione

Al-tis-si-ma lu-ce con gran splen-do-re,

ppp

în timp ce în *Lauda a doua* predominantă este ambianța modală, pentru că în *Lauda a treia*, să revină iar la structura dodecafonică.

Că Dallapiccola gustă cu plăcere asemenea combinații și că a fost preocupat de găsirea unui mod personal de sinteză între diatonism și dodecafonism, ne-o demonstrează lucrările următoare.

Prima dintre ele, *Volo di Notte* (Zbor de noapte, 1937) este o operă într-un act (cu șase tablouri), pe un libret întocmit de compozitor, după lucrarea cu același nume de Antoine de Saint'Expupéry, în care folosește aceleași procedee compoziționale și preia, în bună parte, materialul sonor din *Laude*. Subiectul inedit al operei și acțiunea modernă desprinsă din realitatea foarte apropiată a anilor '30 l-au atras puternic pe compozitor oferindu-i posibilitatea realizării unei opere-mesaj, din care se evidențiază ideea libertății și a demnității umane, ale individului, a cărui viață este dependentă de textura tiranică a unei societăți nedrept orânduite, fiind prima operă în care printre eroi apar aviatorii, acești oameni extraordinari, aprigi temerari exploratori ai spațiului aerian terestru.

Ideea libertății și a demnității dar și a sacrificiului uman impus de cerințele progresului științelor și tehnici, coroborate însă aici cu interesele particulare ale unor indivizi, în cazul nostru reprezentanți ai unei companii

aeronautice³¹⁴. Transpunerea muzicală a unui asemenea subiect i-a impus compozitorului ca necesară folosirea unor mijloace de expresie moderne – aş zice cele mai noi descoperiri până atunci – şi practicate în creaţia muzicală contemporană europeană, pe care Dallapiccola le cunoştea şi le aplicase deja în unele lucrări anterioare. Numai aşa se explică legătura strânsă care există între *Laude* şi *Zbor de noapte*, lucrări înrudite tematic şi stilistic, ambele caracterizate prin „tendinţa compozitorului de a străpunge cercul de foc al neoclasicismului prin intermediul tehnicii dodecafonice³¹⁵, abordată însă de pe poziţia muzicianului care, mai presus de serialismul propriu-zis, situează specificul naţional dat de intonaţiile melodice şi de culoare modală. Fără a renunţa la vreuna din ele, în favoarea alteia! De aici rezultă folosirea mixtă a celor două tendinţe caracteristice acestei perioade şi direcţiei de dezvoltare a muzicii italiene, Dallapiccola reuşind o întrepătrundere şi o interdependenţă reciprocă între diatonism (modal şi tonal) şi dodecafonismul care apar cu intermitenţe în structurile melodice şi armonice ale construcţiilor ansamblului arhitectural.

De la început atenţia este reţinută mai întâi de identitatea tematică dodecafonică a operei cu prima *Laude*,



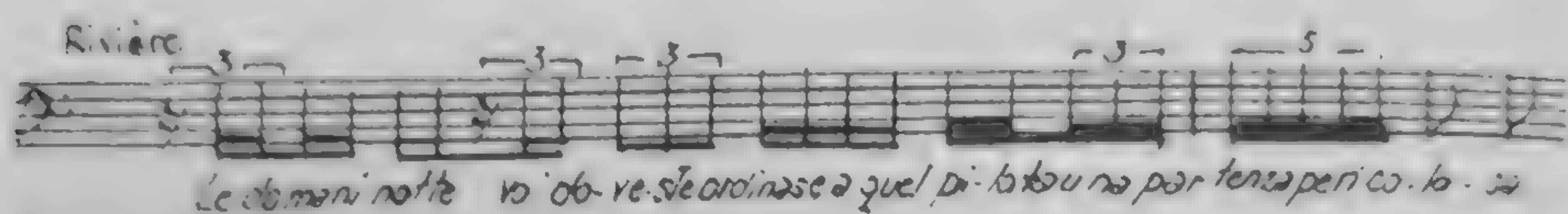
apoi de factura discursului muzical, particular prin „felul său elegant de a conduce polifonia, fie în sens imitativ, fie în sensul libertăţii contrapunctului

³¹⁴ Pe un aeroport din apropierea Buenos Aires-ului, în jurul anului 1930, se efectuează zboruri de noapte, de încercare. Rivière, director general al societăţii de transporturi aeriene, discută cu Leroux – un experimentat şef de echipă – despre datoria sa de a cere aviatorilor să-şi îndeplinească misiunile de zbor chiar cu preţul unor sacrificii. În zbor se află trei avioane, din care se întoarce pilotul Pellerin, care abia scăpat dintr-o furtună, arată la ce pericol sunt supuşi aviatorii de către Rivière. Ceilalţi doi sunt în legătură cu radiotelegrafistul care anunţă prăbuşirea în care se află pilotul Fabien, căruia i s-a consumat toată rezerva de carburant. La centrul de comandă soseşte soţia lui Fabien, care cu înfrigurare aşteaptă aterizarea sopului ei. Ea se confruntă cu Rivière, în timp ce Fabien luptă din răspuşi pentru a se salva. Radiotelegrafistul încearcă să-l ajute să aterizeze, dar, rătăcindu-se, Fabien se prăbuşeşte în mare. Vestea morţii lui Fabien stârneşte indignarea şi revolta piloţilor şi a personalului de zbor de pe aeroport.

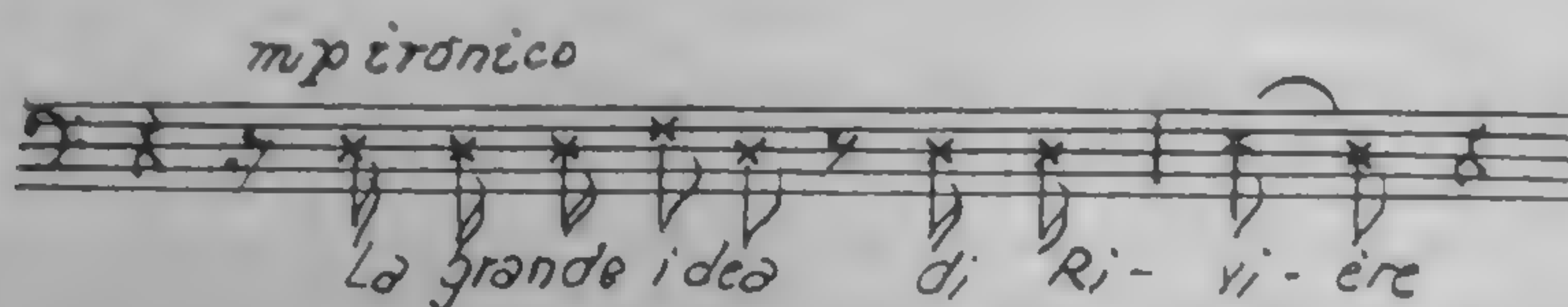
³¹⁵ W. G. Berger, *Muzica simfonică*, vol. V, pag. 92.

liber, înflorit, nelipsit de atrăgătoare subtilități de eterofonie, care-l apropie de marele luccafăr al muzicii românești, George Enescu³¹⁶.

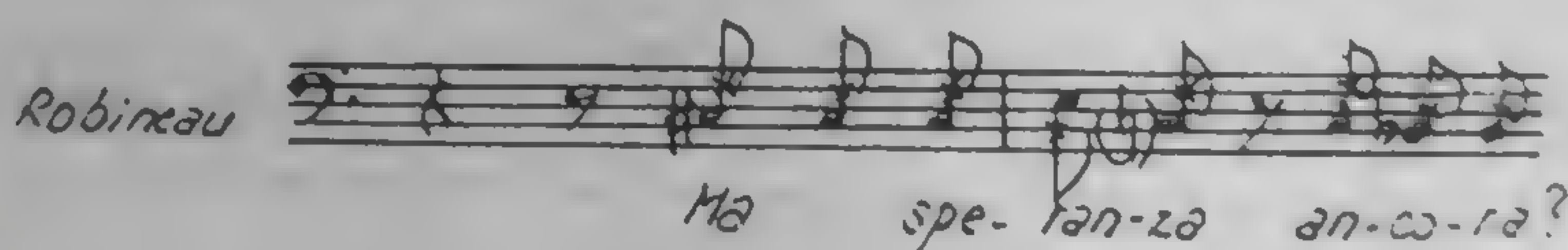
Îl apropie într-adevăr, mai ales, de *Oedipul* lui George Enescu dar și de *Wozzeck* lui Alban Berg, prin modul de utilizare a vocii, de la vorbirea curentă încadrată însă în măsuri muzicale, la recitarea ritmată riguros, pe valori ritmice.



de la vorbirea intonată „quasi senza timbro”,



la declamația ritmică „con un poco di suono”, un veritabil Sprechstimme.



acestea fiind alternate cu cântul propriu-zis operistic de tip tradițional caracterizat prin cantabilitate și expresivitate. În special lamentația doamnei Fabien (scena a IV-a) „dă întreaga măsură a tragediei și este caracteristică pentru felul de a scrie al compozitorului”³¹⁷.

Problema existenței umane demne, a libertății neîngrădite, a adevărului și dreptului omului la viață, este abordată de Dallapiccola și în *Canti di Prigionia* (Cântece de captivitate, 1938-34), un triptic coral-instrumental de un intens tragism, alcătuit din *Prighiera di Maria Stuart*, *Invocazione di Boezio* și *Congendo di Girolamo Savonarola*, în care compozitorul redă muzical trei atitudini și stări de spirit a trei captivi condamnați la moarte, ca urmare a abuzurilor și injustiției: 1 - teama în fața morții, a disperării umane și a speranței creștine până la a se încredința îndurării și justiției lui Dumnezeu (O Domine Deus! speravi in Te / O care mi lesu / nunc libera me / In dura catene, in misera poena, desidero Te / Languendo, gemendo et genu flectendo,

³¹⁶ Doru Popovici, op. cit., pag. 137.

³¹⁷ Idem, pag. 136.

„Adora, implora, ut libera me”) ³¹⁸, *Prighiera di Maria Stuart* (Rugăciunea Mariei Stuart, 1542–1587), tulburătoarea regină a Scoției și Franței, trimisă la moarte pe nedrept, după optsprezece ani de captivitate și decapitată din cauza geloziei și a urii religioase a Elisabetei, regina Angliei; II – Înțelepciunea stoicului nesigur de destinul său, dar resemnat și satisfăcut de lupta sa pentru triumful binelui și al adevărului („Felix qui potuit boni fontem visare lucidum, felix qui potuit gravis terrae solve re vincula”) ³¹⁹, *Invocazione di Boezio* (Invocația lui Boetius, 475–525), trimis la moarte pe nedrept, decapitat și el, pentru o pretinsă nedreaptă trădare; III – curajul și credința neclintită a omului în Dumnezeuul său, mai tare decât lumea potrivnică, opacă și absurdă care-l strivește („Premat mundus, insurgant hostes, nihil timeo / Quoniam in Te Domine speravi, / Quoniam Tu es spes mea, / Quoniam Tu altissimum posuisti refugium tuum”) ³²⁰, *Congendo di Girolanzo Savonarola* (Meditația lui Girolamo Savonarola, 1452–1498), apostolul reformator trimis la moarte pe nedrept, ars pe rug pentru că a denunțat corupția puterii și a bisericii; fiecare în felul său făcând să urce spre cer, protestul nevinovăției și al demnității lor.

Trei condamnări la moarte prin care Dallapiccola cântă de fapt, în modalități specifice, moderne, drama timpurilor sale. Pentru că, deși la baza lucrării stau texte vechi în limba latină, iar eroii aparțin unor vremuri demult apuse, semnificația lor este contemporană, iar pe ascultător muzica îl cufundă în meditație și pietate față de cei ce și-au jertfit viața pentru o cauză dreaptă.

Să remarcăm și aici factura modernă a compoziției, pornind de la alcătuirea formației (cor mixt în prima parte și a treia parte și corul de femei în partea a doua, acompaniate de un grup instrumental alcătuit din două pianе, două harpe, patru timpane în prima parte și câte șase în celelalte două, xilofon, vibrafon, opt campane în prima și în ultima parte și zece în a doua, trei tam-tamuri, un piatto sospeso, două piatti, trianglu, gran-cassa rulante, numai în părțile a doua și a treia) și construcția liberă a arhitecturilor sonore, trecând apoi la limbajul său liric, penetrant, de expresie modernă, de colorație modal dodecafonică. Și ce poate fi mai edificator decât debutul primei părți realizat dintr-o succesiune serial-dodecafonică, pe care suprapune primele opt sunete ale cunoscutei secvențe modală gregoriană *Dies Irae*,

³¹⁸ „O Doamne, Dumnezeule, eu am sperat în tine, / O bunule Isus, el berea a mea în lanțurile mele, aspră suferință / Eu mă sfârșesc, eu gem îngenunchată / Te ador și te implor eliberează-mă”.

³¹⁹ „Fericit cel ce a aflat / luminosul izvor al binelui / fericit cel ce s-a eliberat / de greutatea pământului”. Boetius: *De consolazione philosophie* – III, 12).

³²⁰ „Lumea mă hărțule, / Se răzvrătesc dușmanii, / Eu sunt fără frică / De vreme ce Tu, Doamne, / Care ești nădejdea mea / Cel mai înalt refugiu, îmi pregătești” (meditație la psalmul *IN TE DOMINE SPERAVI*, al lui Savonarola).

(INTRODUZIONE)

Molto lento $\text{♩} = 60, \text{♩} = 30-32$

pp ma sonore

pp ma molto sost. con Ped.

legatiss.

Pian II

Harpa I-II

Pian II

Pian I

1 2 3 4 5 6 7 8 12 11 10 9

ce străbate ca un fir roșu toate cele trei părți ale lucrării, compozitorul notând în partitură și textul respectiv, original.

Prin modalitățile de realizare prin expresia și semnificația sa, *Canti di Prigionia* se înscrie „ca una dintre operele cele mai originale din toată muzica contemporană”³²¹.

Injustiția, captivitatea și moartea, atitudinea protestatară, revolta compozitorului, stau și la baza celei de a doua opere creată de Dallapiccola, *Il Prigioniero* (Prizonierul, 1947), alcătuită dintr-un prolog și un act, ce cuprinde patru scene, pe un libret întocmit de compozitor, după povestirea *La torture par l'espérance* (Tortura prin speranță) de Villiers de L'Isle Adam, cu unele interpolări de scurte fragmente luate din *La Légende d'Ulenspiegel et Lamme Goedzak*, de Charles de Coster.

Nici aici, acțiunea³²² nu este contemporană, ci ea se petrece în Spania, în timpul inchiziției intolerante și crude, dar pentru contemporaneizarea ei și

³²¹ R. Leibowitz. Vezi R. Vlad, op. cit., pag. 287.

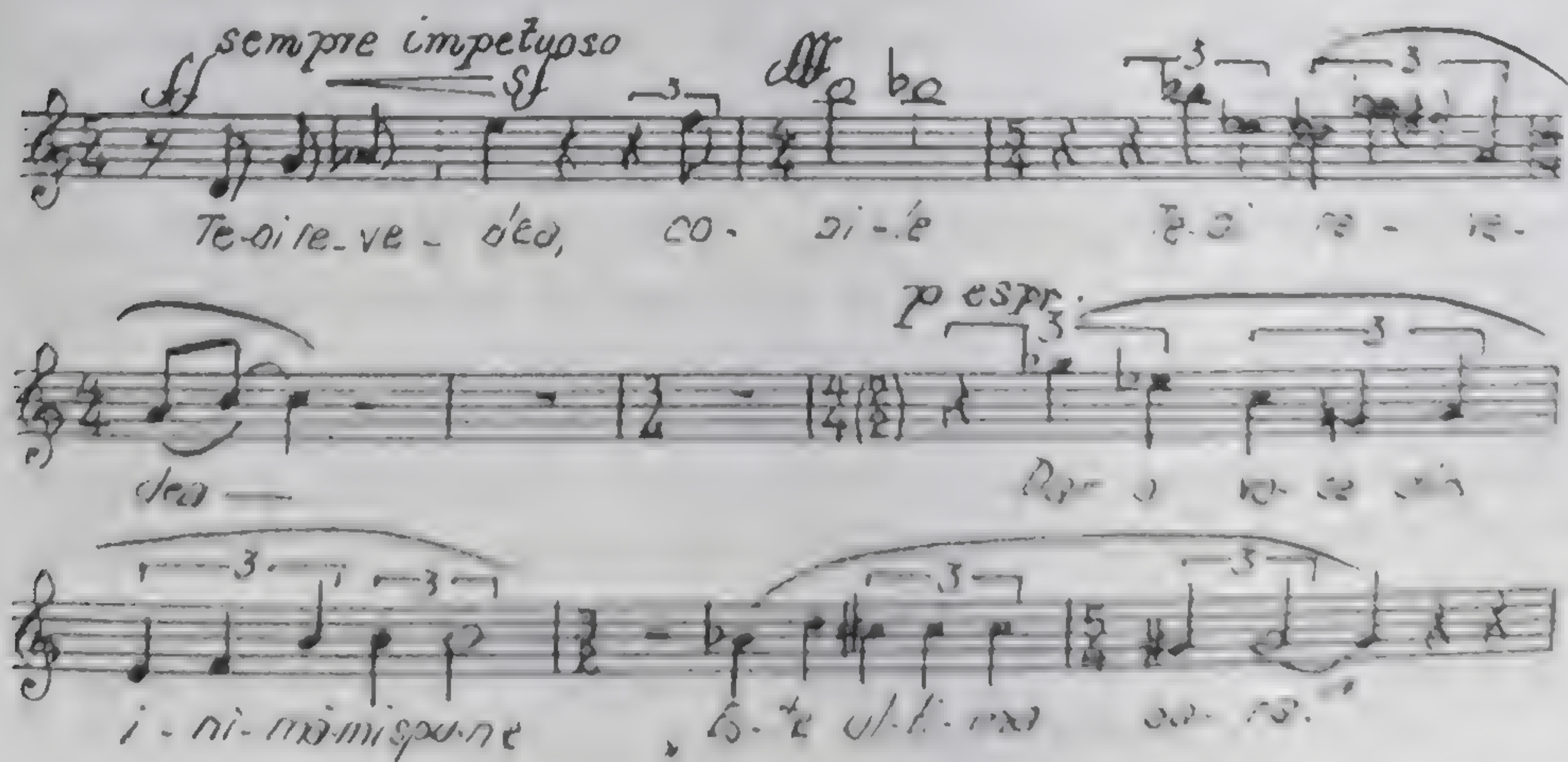
³²² Întemnițat, condamnat la moarte și păzit de temnicer, Prizonierul își trăiește ca înfrigurare ultimele clipe ale vieții. În disperarea ei, mama acestuia imploră milă și îndurare, are halucinații și vedenii. Din durere însă răzbate o rază de lumină: Căci iată-l pe temnicer prizonierului său despre amploarea răscoalelor din țările de Jos și, mai mult, îi promite cumplite clipe de nerăbdare. Scăpat din celulă cu ajutorul temnicerului, aleargă, se zbate nebunește pe culoarul închisori, vede deja lumina zilei, dar, la ușa închisori care spera să-i redea libertatea, îl așteaptă Inchiizitorul, care îl ia de mână și îl conduce spre eșafod, de unde speranța ultima tortură, din toate suferința cea mai crudă... e rugul... e libertatea?”

pentru a i da un sens universal, Dallapiccola renunță la numele concrete de personaje cum erau în povestirea lui Villiers de l'Isle Adam (unde personajul principal se numește Rabbi Aser Abarbanel) și creează figuri anonime: a Prizonierului, a Inchizitorului ș.a., punând dintr-o dată în evidență opoziția dintre antinomiile: dreptate-nedreptate, sinceritate-ipocrizie, pe care spectatorul le sesizează de la început și le urmărește pe parcursul desfășurării evenimentelor scenice și muzicale. Și muzicale, pentru că în *Il Prigioniero*, Dallapiccola realizează o zguduitoare dramă muzicală, într-o concepție dramaturgică modernă cu mijloace compoziționale moderne, o operă în care autorul ei acuză nedreptatea, abuzul, ipocrizia și crima care mai domnesc încă în zilele noastre în unele societăți nedrept orânduite. Spre deosebire de alte lucrări anterioare, opera *Prizonierul* este mult mai sever dodecafonică, tehnica abordată fiind cea mai apropiată de sensurile de evoluție ale situațiilor scenice. Ea apare în primele măsuri orchestrale ale *Prologului*, într-o complexitate acordică,

Con impeto ♩ = 120



apoi în succesiuni de serii de douăsprezece sunete,



conform scriiturii severe serial-dodecafonice practicate de Schönberg și Berg, ultimul, mai ales, cu al cărui lirism și sentiment compasional, Dallapiccola are afinități. Ca și Berg, Dallapiccola leagă scenele între ele prin Intermezzo-uri – unele instrumentale altele corale – și tot ca la Berg, folosește o variată gamă de modalități de utilizare a vocii, predominantă fiind declamația cântată, un fel de *Sprechgesang*, dar italianizat prin particularitățile intonaționale și de construcție melodică. Și toate acestea sunt utilizate cu rafinament și măiestrie, în vederea redării trăirilor intense ale personajelor: de la strigătul expresionist din prolog al mamei întemnițatului, la scena josnicei perfidii (scena a II-a), în care *Inchizitorul* îl amăgește pe întemnițat cu speranța eliberării („O frate, speră cu înfocare; crede în speranță până la nebunie!”), de la trăirea intensă, exaltată a Prizonierului și dezamăgirea finală și la sensul simbolic al corului final (invizibil) care reia un fragment din *Rugăciunea Mariei Stuart* („....Languendo gemendo”), cu ultima replică a Prizonierului: „La liberta”?

Între cele trei drame de puternică tensiune emoțională: *Zbor de noapte*, *Cântece de captivitate* și *Prizonierul*, Dallapiccola a creat o serie de lucrări care, chiar dacă nu au semnificația și valoarea celor de mai sus, se înscriu totuși ca realizări de seamă în suita creațiilor compozitorului.

Vom aminti mai întâi, *Piccolo Concerto per Muriel Couvreu* (1939–41), pentru pian și orchestră de cameră, o structură bipartită, fiecare parte cuprinzând trei secțiuni: *Pastorale*, *Girotondo* și *Repriza*, în prima parte, și *Cadenza*, *Notturmo* și *Finale*, în a doua, un concert în care Dallapiccola realizează o muzică de factură diatonico-modală, cu multe structuri pentatonice, elemente dodecafonice găsindu-se doar într-o singură secțiune – în *Notturmo*.

Apoi *Marsyas* (1942–43), balet în trei părți (*I. Prezentarea lui Marsyas*, *II. Drama lui Marsyas*, *III. Moartea lui Marsyas*), în care compozitorul și libretistul său Aurel Millos dau sens muzical contemporan povestirii despre tragedia lui Marsyas, care a cutezat să se întreacă cu Apollon, drept pentru care – conform sentinței date de zeu și muze – „Marsyas sară inesorabilmente punito con una morte tremenda”³²³, moartea teribilă survenind din jupuirea de viu a condamnatului. Sensul contemporan al lucrării rezultă din limbajul muzical bazat pe elemente diatonice și cromatice, cu apariția unor desene seriale (în partea a doua – *Drama lui Marsyas*), din țesătura contrapunctică și măiestrita orchestrație, din echilibrul arhitecturilor sonore.

Apoi, cele trei cicluri de *Liriche greche* (1942–45): *Cinque frammenti di Saffo* (Cinci fragmente de Saffo, 1942) pentru voce și orchestră de cameră, pe texte traduse de Salvatore Quasimodo, *Sex carmina Alcaei* (1943) și *Due Liriche d'Anacreonte* (1943) – cu splendidul canon „a tre” cu care debutează

³²³ „Marsia va fi inexorabil pedepsit cu o moarte cumplită”.

primul cântec, și ele gândite în spiritul sintezei modale – dodecafonice, cu serii în partida vocală, ce trec și în cea instrumentală.

Apoi, cele *Quattro Liriche di Antonio Machado* (1948) pentru voce și pian, construite pe baza unei singure serii dodecafonice astfel structurată încât să fie păstrate funcțiile tonale și modale.

Mosso, con vivacità

Voce

mas 5

Pian

con poco Be.

Apoi, *Job, una sacra rappresentazione* (1950), pentru soliști, cor și orchestră, pe texte biblice, alcătuită din șapte părți ce se execută fără întrerupere, edificată tot pe baza unei serii unice, marcată și ea de funcții modale, cu o scriitură polifonică măiestrită – în ultima parte realizând un foarte interesant canon „in moto retrogrado”, adaptat scriiturii dodecafonice, cu intonații ebraice.

Apoi, *Quaderno musicale di Analibere* (1952) pentru pian, o lucrare de circumstanță scrisă pentru Festivalul de Muzică Contemporană de la Pittsburgh (1952) și dedicată fiicei compozitorului cu prilejul împlinirii vârstei de opt ani. „Caietul” este alcătuit din unsprezece piese scurte înălțuite astfel: Nr. 1 – *Simbolo Quasi lento* (2'); Nr. 2 – *Accenti, Allegro con fuoco* (27"); Nr. 3 – *Contrapunctus primus, Mosso; scorovole* (1'10"); Nr. 4 – *Linee, Tranquillamente mosso* (40"); Nr. 5 – *Contrapunctus secundus* (Canon contrario motu), *Poco allegretto „Alla Serenata”* (22"); Nr. 6 – *Fregi, Molto lento* (1'10"); Nr. 7 – *Andantino amoroso e contrapunctus tertius* (canon canorizans) (1'); Nr. 8 – *Ritmi, Allegro* (1'10"); Nr. 9 – *Colore, Allegro, canorizans* (45"); Nr. 10 – *Ombre, Grave* (1'50"); Nr. 11 – *Quartina, molto lento: fantastico* (1'20"), toate bazate pe o serie de 12 sunete.

prima expunere din prima piesă cuprinzând și celebrul motiv B A C H, transpus însă pe alte trepte.

Nr. 1. SIMBOLO

Quasi lento *mf sost.*

mp stacc.

sim.

molto dim

senza Ped.

lucrarea fiind un adevărat omagiu adus lui Bach prin aluzia anagramică, lui Schönberg, Berg și Webern – prin serialismul, lirismul, concizia și expresia lapidară a pieselor și Italiei – prin factura modală, prin caracterul și forța de sugestie, prin însăși arta contrapunctică pe care o etalează.

Apoi *Canti di Liberazione* (Cântece de eliberare, 1955), pentru cor mixt și orchestră mare, trei piese vocal-simfonice scrise pe texte din evul mediu (de Sebastiano Castello da Basilea (pentru primul), din *Exodul* XV. 3–5 (pentru al doilea) și din *Confesiuni* (× 27) de Sfântul Augustin (pentru al treilea); toate având la bază aceeași serie dodecafonică pe care a folosit-o în *Quaderni musicali*, transpusă însă pe alte trepte și repartizată vocilor corale conform unei viziuni și tehnici moderne.

La acestea se adaugă creațiile sale din ultima perioadă: *Cinque canti* (1962), pentru bariton și grup instrumental, pe versuri din lirica greacă, traduse de Salvatore Quasimodo, de o factură dodecafonică severă, cu seria de tip webernian; *Concerto per la notte di natale dell'anno 1956* (1956–57), o arhitectură cvadripartită pentru un ansamblu de cameră alcătuit din 17 instrumente, cu intervenții vocale (soprană) în părțile a II-a și a IV-a, textele fiind de Jacopone da Todi; *Dialoghi* (1960), pentru violoncel și orchestră; *Pregiere* (Rugăciune, 1962), pentru bariton și orchestră de cameră pe un text de M. Mendes; *Parole di San Paolo* Învățăturile Sfântului Pavel, 1964), pentru sopran și 10 instrumente solo; opera *Ulise* (1968); *Sicut umbra* (1970), pentru alto și patru grupe instrumentale; *Tempus destruendi – aedificandi* (1971) și *Commiato* (Rămas bun, 1972), pentru soprană și ansamblu de cameră, pe texte din sec. XV (și fără text), lucrări în care Dallapiccola rămâne consecvent tehnicilor sale dodecafonice și preferințelor sale de a serie muzică vocal-instrumentală. O muzică încadrată în organonul esteticii contemporane, prin factura sa modernă, prin problematica abordată și prin deschiderile spre muzica zilelor noastre.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Prin concepțiile sale estetice, etice și sociale, prin tematica abordată, prin ideatica profundă a operelor sale, Dallapiccola este un compozitor umanist de aleasă sensibilitate și rafinament artistic. Atașat tradițiilor muzicale italiene și europene, Dallapiccola cultivă melodismul liric de mare expresivitate, manifestând atracție spre cantabilitatea vocală robustă pe care o contemporaneizează prin utilizarea dodecafonismului serial și neserial. Să remarcăm legătura strânsă cu tradiția cântului expresiv – pe care o păstrează – care nu își pierde autenticitatea chiar dacă compozitorul operează foarte liber cu cromatisme în alcătuirea melosului său. Aceasta explică, în bună măsură, atracția sa spre genurile muzicale preponderent vocal-instrumentale, spre operă. Spre operă, dar și spre melosul gregorian și polifonia palestriniană, pe care le aprofundează și apoi le recrează în spiritul cerințelor actului compozițional modern.

Există la Dallapiccola o preferință expresă pentru cântul polifonic condus cu subtilitate în zonele țesăturilor libere, apropiindu-l de eterofonie și de misterul primelor înlănțuiri melodice multiplane pluridimensionale: și aceasta conferă stilului său originalitate.

Originalitate și în armonie, Dallapiccola gustând cu savoare din înlănțuirile tonale și modale, pe care chiar dacă le colorează cu cromatisme, ele își păstrează sensul și originea. Chiar și atunci când recurge la dodecafonism sau la alte combinații seriale, armonia sa păstrează fondul tonal sau modal ca bază solidă a construcțiilor sale sonore. Și acest mod de abordare a armoniei este original și particular.

Dar să privim cu atenție și arhitecturile sale sonore. Și aici pot fi remarcate, cu destulă ușurință, particularități. Căci, Dallapiccola, cunoscător profund al tradiției italiene, creează gândind la madrigale și motete, realizând astfel o combinație foarte interesantă între aceste genuri și formele dezvoltate și variaționale, fie ele monodice sau polifonice. Astfel că, construcțiile sonore ale lui Dallapiccola ne apar oarecum informe (raportate desigur la tradiție); ele nu au acel farmec al neprevăzutului, trezind emoția. Și aceasta conferă stilului său originalitate.

Farmecul neprevăzutului și în domeniul instrumentației, Dallapiccola dovedindu-se a fi foarte bun cunoscător și rafinat maestru al culorilor instrumentale, pe care le folosește în maniera unui pictor modern, neîncorsetat în canoane, șabloane și reguli, paleta sa extrem de bogată în tonuri, evidențiind culoarea în sine, armonizată conjunct prin superpoziție și juxtapuneri, de unde rezultă tensiuni dramatice inimaginabile.

Prin finețea și efectul cameral al sonorităților sale, Dallapiccola se apropie de Webern, dar arta sa este italiană, apropiată de realitățile contemporane, accesibilă marelui public de pretutindeni.

GOFFREDO PETRASSI (1904 –)

Relevantă pentru progresul muzicii italiene contemporane este și arta lui Goffredo Petrassi³²⁴, muzicianul a cărui creație și activitate muzicală se desfășoară sub semnul profundelor prefaceri petrecute în conștiința muzicală europeană, în general și italiană, în special. El, Petrassi, manifestă, totuși, destulă reticență față de noianul de „începuturi” stilistice mai mult sau mai puțin tentante și se raliază frontului forțelor de creștere în mersul său ascendent spre un cosmos particular. Compozitorul își are punctul de plecare, în mod evident, în neoclasicism, mișcare puternic afirmată și în Italia primelor decenii ale secolului modern, prin Busoni, Respighi, Casella ș.a., dar el se apropie mai întâi de Bartók, Hindemith și de Stravinski din perioada anilor '30, mai apoi de dodecafonism, fără însă a-l aplica dogmatic, ci într-un mod personal. Roman Vlad, încercând să definească muzica lui Petrassi din unghiul de vedere al dodecafonismului, remarcă la acesta „tendința de a depăși spațiul heptatonic și de a-l intensifica tot mai mult”³²⁵, mai exact spus, de a popula acest spațiu heptatonic cu așa zisele „constelații dodecafonice”³²⁶, care au rodul de a crea puncte culminante, scriitura sa având aspecte pancromatice care determină sporirea expresiei într-un sens anume orientat de compozitor.

Venit mai târziu în lumea compoziției muzicale³²⁷, Petrassi se plasează în fruntea celor mai originali compozitori italieni contemporani, aducând – prin creațiile sale – suflul proaspăt al sensibilității mediteraniene italiene, într-o

³²⁴ Goffredo Petrassini s-a născut la 16 iulie 1904, în localitatea Zagarolo din apropierea Romei. În 1911, a intrat la Schola Cantorum din Roma unde, din 1918 până în 1930, a activat ca profesor. A studiat la Conservatorul Santa Cecilia din Roma, între 1925 și 1933, cu Donato, Busti și Casella, obținând diploma de compozitor și organist. Pe plan mondial, s-a afirmat cu *Partita* pentru orchestră (1933). În 1936, devine membru al Academiei naționale Santa Cecilia. Între 1937-40, este intendent general al teatrului La Fenice din Veneția. În 1939, Petrassi este numit profesor de compoziție la Conservatorul Santa Cecilia unde în 1950 i se încredințează o clasă de măiestrie compozițională. A fost președintele Societății Internaționale de Muzică Contemporană (S.I.M.C.). Adept al serialismului dodecafonic, Petrassini este unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ai Italiei contemporane.

³²⁵ Roman Vlad, *op. cit.*, pag. 205. ³²⁶ Idem.

³²⁷ Petrassi începe să compună abia în anul 1933.

redare modernă, contemporană, păstrându-și însă fizionomia particulară. El are, desigur, evidente înrudiri cu predecesorii, cu Monteverdi și, îndeosebi, cu Palestrina, dar gustul construcțiilor sale sonore, universul său liric aparte – în care se armonizează meditația romantică cu accentele moderne – îl situează în imediata apropiere a lui Dallapiccola și a celorlalți compozitori reprezentanți ai noului stil muzical italian.

CREAȚIA

Petrassi repudiază excesul metaforic, tendința intervertirilor, a absconsului și se reclamă de expresia densă, concentrată, directă. În creația sa se implică și elemente de umor alături de neliniște și nostalgie, alături de seninătatea unei ingenuități.

Petrassi pornește, evident, din preajma lui Casella, care i-a relevat gustul pentru sonoritățile diatonice, pentru construcțiile orchestrale cizelate, pentru inspirația neobarocă, atât de frecvent întâlnită în lucrările sale, reușind să se afirme cu o mare dezinvoltură, independență și originalitate.

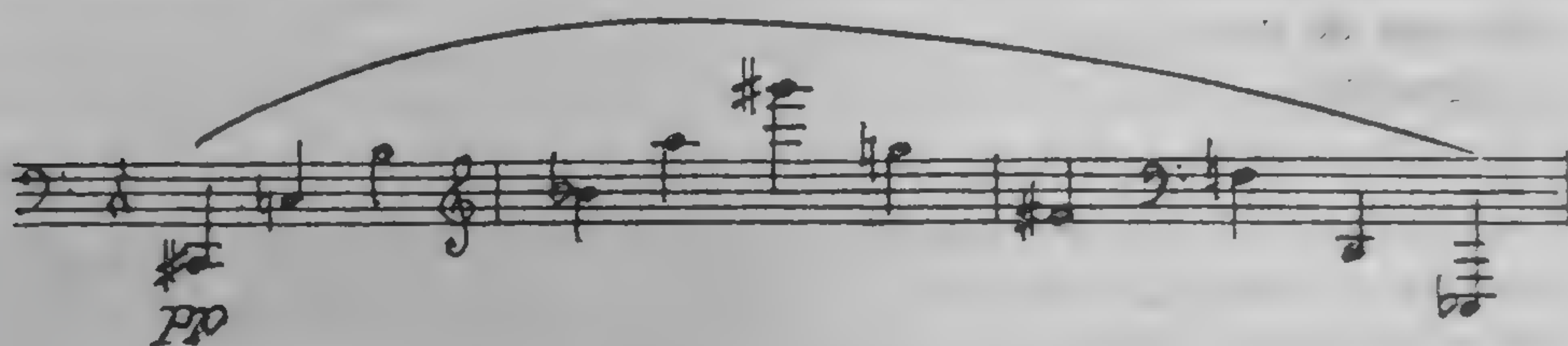
Prima lucrare cu care și-a cucerit un renume internațional a fost *Partita per orchestra* (1932), scrisă într-u moment de puternică emulație de care erau cuprinși majoritatea compozitorilor italieni, lucrarea înscriindu-se în ansamblul preocupărilor acestora de a reactualiza genuri specifice muzicii italiene baroce. Astfel că, exemplul lui Casella care și-a scris *Partita* în anul 1925, a fost urmat și de Petrassi, în lucrarea sa evidențiindu-se vigoarea talentului său, prospețimea inspirației, caracterul energic al muzicii sale, rafinamentul orchestrației, baza diatonică a limbajului său muzical, inspirația dată de alcătuirile melodice și structurile ritmice, cele mai caracteristice fiind evidențiate de partea lentă a lucrării.

Aceleași trăsături sunt relevate și de *Introduzione e Allegro* (1935) pentru vioară și ansamblu de cameră, în care este interesant de observat felul dezinvolt în care Petrassi manevrează structurile de factură tradițională, într-un context și accepțiune moderne.

Printre primele lucrări ale lui Petrassi se înscrie și *Salmo IX* (Psalmi IX, 1936), pentru cor mixt, prima lucrare vocală amplă a compozitorului, o adevărată simfonie corală, un impresionant omagiu adus tradiției și tehnicii cântului vocal italian. Că în lucrare pot fi sesizate și unele influențe ale neoclasicismului stravinskian, este un lucru cert; dar nu aceasta este esențial, ci modul personal al lui Petrassi de a conferi conținutului creștin al textului un sens liric, știut fiind că Stravinski nu a fost preocupat de așa ceva.

Tot o lucrare amplă – de data aceasta vocal-simfonică – este și *Magnificat* (1940), pentru soprană înaltă, cor mixt și orchestră, ce datează din aceeași perioadă cu *Psalm IX* și se distinge prin pregnanța temelor și mai ales prin măiestria realizării formei de tip tradițional.

Punctul culminant al acestei perioade este marcat de *Coro di morti* (Corul morților, 1940), madrigal dramatic pentru voci bărbătești, trei piano, instrumente de alămuri, contrabași și percuție, pe versuri de Giacomo Leopardi, ce marchează o mare și interesantă schimbare în orientarea stilistică a compozitorului, care, dacă până acum afișa doar vitalitate, forță și dinamism, prin această lucrare Petrassi devine un principal „exponent italian al tendinței polidiatonice”³²⁸. Această schimbare este dată de suplețea și flexibilitatea limbajului armonic, de modul ingenios de „schităre” a unor profiluri seriale pancromatice, ca acesta,



de rafinamentul ritmic și de forma emancipată a arhitecturii, lucrarea constituindu-se și ca punct de plecare tematic și stilistic pentru multe ale lucrări ale compozitorului, care au urmat: *Morte dell'Aria*, *Noche Oscura*, *Propos d'Alain*, *Serenata* ș.a.

Lărgirea spațiului heptatonic despre care vorbește Roman Vlad se realizează încă mai pregnant în lucrările imediat următoare, în *La follia di Orlando* (Nebunia lui Orlando, 1943), balet în trei tablouri, cu recitative, pentru bariton și orchestră, în care schemele modale sunt amplificate prin implantarea în discursul muzical a unor constelații dodecafonicе de tipul blocurilor armonice și în *Il Cordovano* (Cordovanul, 1959), operă într-un act după un „entremese” de Miguel De Cervantes Saavedra, în care sunetele seriei sunt întrebuințate sporadic și în linia melodică, aceasta venind să întărească efectele umoristice și grotești ale acțiunii scenice.

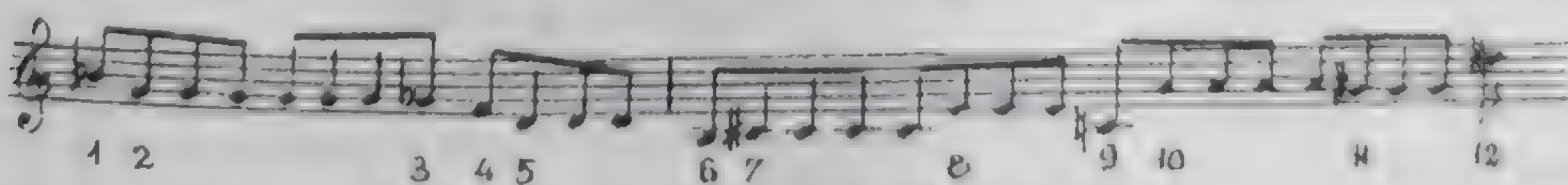
Dar și în *Morte dell'Aria* (1950), tragedie într-un act de Toti Sciolaja – un adevărat corolar al operei *Castelul prințului Barbă Albastră* de Bartók, o operă în care Petrassi caută o anterioritate imaginară, pe care o transpune muzical în tablouri dramatice, justificabile în concretetea acțiunii și a situațiilor scenice. Partitura, realizată din masive grupe de suflători și de percuție cărora li se adaugă zece instrumente cu coarde grave, îl relevă pe Petrassi ca un

³²⁸ Roman Vlad, *op. cit.*, pag. 204.

proeminent reprezentant al texturii orchestrale moderne și un maestru al Klangfarbenmelodiei, puse în slujba expresiei. Din acest punct de vedere (dar numai din acesta!), opera sa este o variantă schönbergiană de practică orchestrală și de tehnică serial-tonală. Interesant de observat este faptul că *Morte dell'Aria* cuprinde embrionul tematic, conceptual și de limbaj al următoarelor sale lucrări vocal-simfonice, cantata *Noche oscura* (Noapte obscură, 1950) ce se impune printr-un stil polifonic elevat, puternic marcat de tehnica dodecafonică schönbergiană, de succesiune a celor 12 sunete și de cea a lui Webern în alcătuirea seriei, care cuprinde patru grupe de sunete, între ele aflându-se și celebrul motiv BACH. Structura lucrării furnizează în afara acestor particularități și un frumos exemplu de scriitură contrapunctică măiestrită, *Noche Oscura* fiind foarte bogată în canoane, inversări, recurențe diminutive și augmentări.

Dar cea mai acuzată utilizare a serialismului dodecafonic, Petrassi o realizează în *Sonata da camera* (1948), pentru clavicembalo și zece instrumente, una dintre cele mai reușite creații instrumentale ale compozitorului, o lucrare în care seria dodecafonică și utilizarea ei amintesc de structurile și stilul lui Webern din ultima perioadă. Finețea tratării instrumentelor dispuse într-o orchestrație rafinată și inteligentă, trăsăturile sigure ale contururilor melodice și arhitecturale, tratarea cembalo-ului în dialog cu grupul instrumental orchestrat după principiile Klangfarben, determină ineditul expresiei și al realizării muzicale și conferă lucrării un farmec deosebit, pe care Petrassi nu l-a mai realizat în nici una din lucrările care au urmat. A realizat, în schimb, o consecventă utilizare a tehnicii dodecafonică, toate creațiile sale următoare și în mod deosebit cele orchestrale – domeniu vast al gândirii sale abstracte – fiind dominate de cerebralismul elaborărilor de tip schönbergian și webernian, pe care îl înnobilează cu lirismul său de colorație modal-tonală.

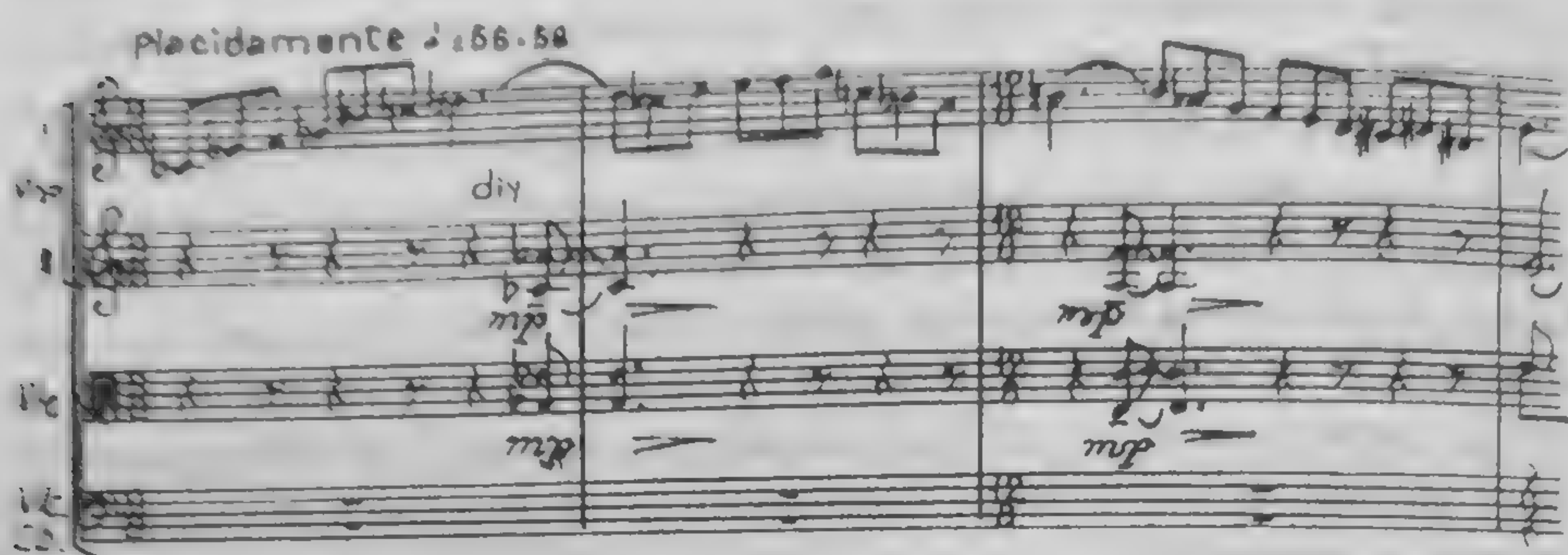
Așa, de pildă, în *Terzo Concerto* (1953) intitulat *Recreation Concertante* (Recreere concertantă), Petrassi realizează un adevărat divertisment orchestral alcătuit din *Allegro sostenuto ed energico* - *Allegro spiritoso* - *Molto moderato* - *Quasi Andantino* - *Vigorouso e ritmico* - *Adagio moderato* - *Allegretto sereno*, lucrarea având la bază o serie dodecafonică expusă în prima parte cu caracter introductiv,



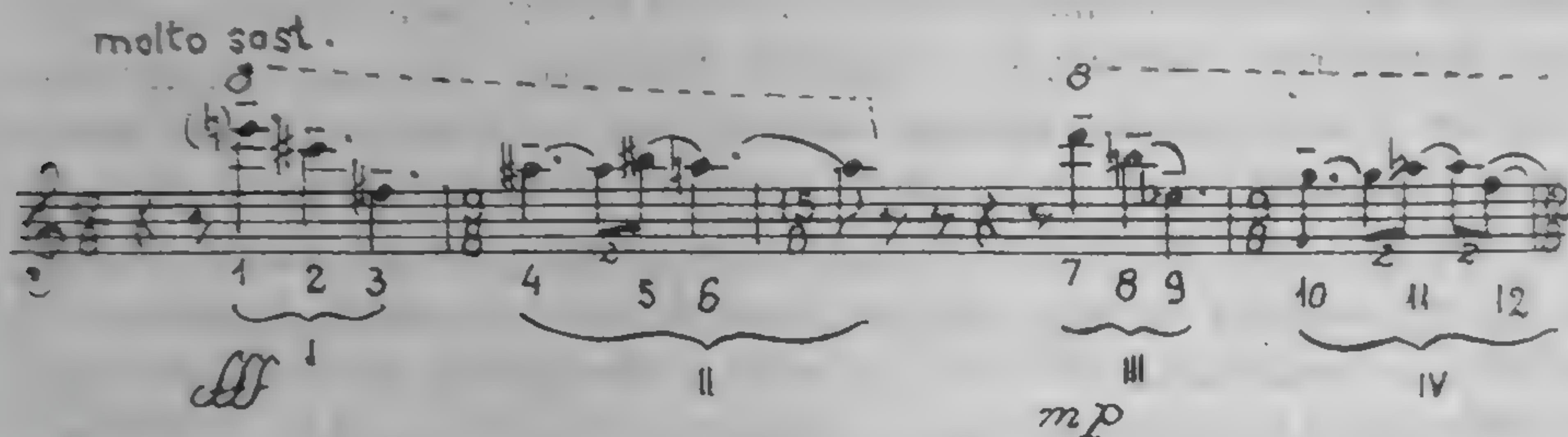
ce pe parcurs este transpusă, inversată și prelucrată ritmic, timbral și variațional, în funcție de indicațiile de tempo și de caracter ale lucrării.

Sau *Quatro Concerto* (Concert nr. 4, 1954), pentru orchestră de coarde, o structură cvadripartită (*Placidamente* - *Allegro inquieto*) (cu o secțiune

Sereno) – *Molto sostenuto* – *Allegro molto*), a cărui materie sonoră de natură heptatonică este formată din zone cromatice, unele de factură diatonică,



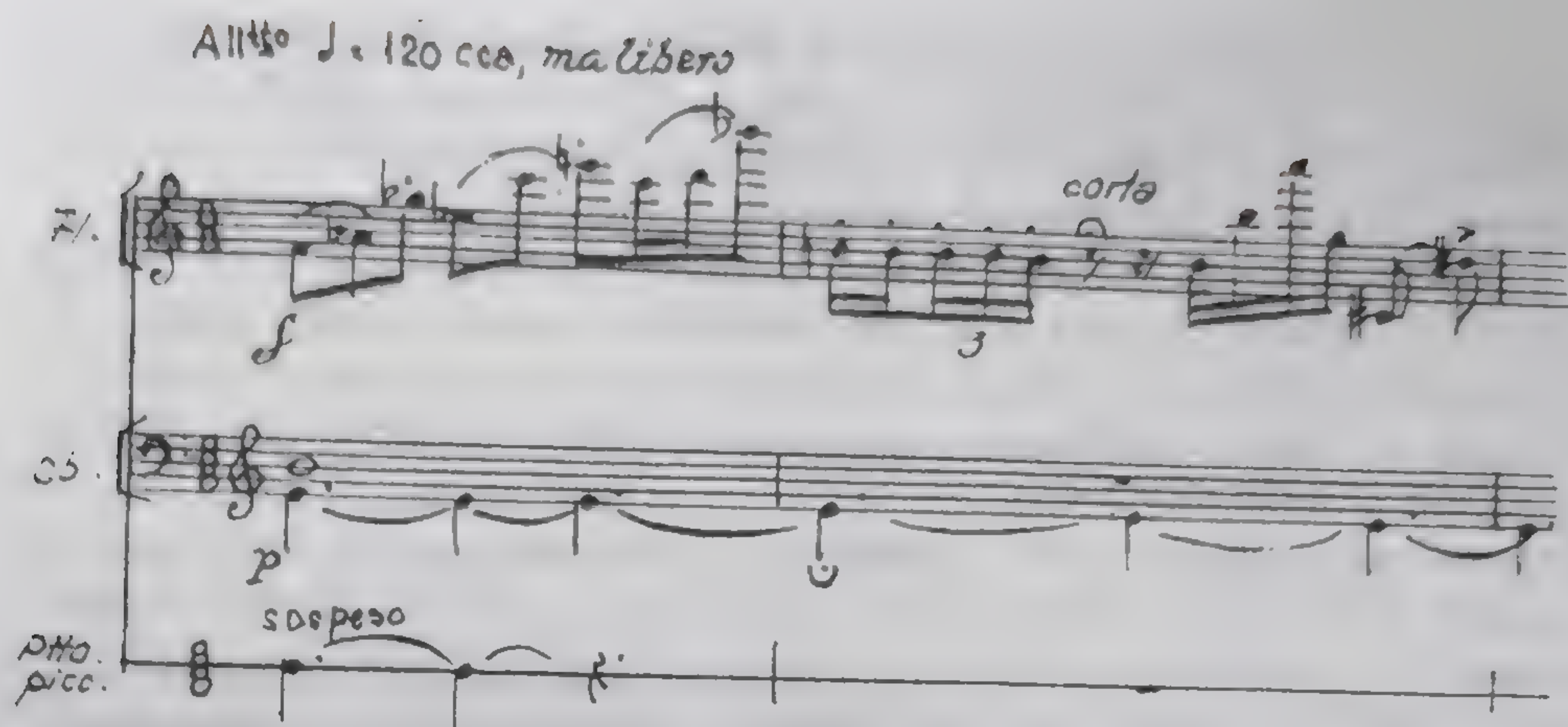
din care printr-o gradată acumulare de tensiune, în dezvoltare (*molto sostenuto*), se trece în spațiul dodecafonic, seria expusă în fff de viorile prime, în supra acut fiind alcătuită din patru tronsoane trisonice,



după care se revine în structurile inițiale, procedeul menținându-l și în celelalte părți ale lucrării.

Sau *Quinto Concerto* (1955), pentru orchestră simfonică, lucrarea fiind scrisă la comandă pentru a 75-a aniversare a Orchestrei simfonice din Boston și dedicată memoriei lui Serge Koussevitzki, în care Petrassi folosește elemente tematice din *Corul morților*, preluând din aceasta chiar și expresia tenebroasă, tragică, pe care o realizează prin implantarea unor segmente dodecafonice, subdiviziuni seriale, în ambianța tonal-modală de ansamblu.

Sau în *Serenata* (1958), pentru flaut, violă, contrabas, clavicembalo și percuție, o lucrare monopartită de un penetrant lirism contemplativ ce se desfășoară conform indicației compozitorului, în *Allegretto* (♩ = 120 circa, *ma libero*), materialul muzical fiind organizat în structuri sonore mixte, elementele scriiturii seriale fiind menținute de-a lungul întregii desfășurări muzicale, fără însă a se constitui în frâne îngrăditoare ale fanteziei compozitorului,



infrastructurile gramaticale tonomodale fiind de natură să determine fizionomia și esența ansamblului arhitectural.

Sau *Ottavo Concerto* (1972), o arhitectură tripartită, în care compozitorul accentuează funcțiile ritmice ale muzicii prin lărgirea instrumentariului percutionist, folosind, pe lângă alte instrumente, marimba, 2 xilofone ș.a., cu partea lentă de spirit romantic (o nocturnă) ce contractează cu finalul dinamic, bogat în glissando-uri la instrumentele de percuție, de o expresie crispată.

În aceiași parametri compoziționali se încadrează și celelalte lucrări ale lui Petrassi, care au urmat după *Concertul al optulea* lucrări ce evidențiază, în principal, legătura strânsă cu tradiția muzicală italiană, pe care o înveșmăntează în idiomuri sonore moderne, apropiate cât mai mult de tendințele generale europene.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Compozitor cu înclinații clasico-romantice tardive dar și deschis la nou, fără o simetrie obligatorie și o perfectă sincronizare a acestora, Goffredo Petrassi ocupă în muzica italiană contemporană un loc asemănător cu cel al lui Dallapiccola. Muzica sa relevă interferențe stilistice mariind influențe moderne ce vin de la Bartók, Stravinski și Schönberg cu altele renascentiste italiene ce vin de la Palestrina, Gesualdo și Monteverdi. Sentimentul tonic al muzicii – cenzurat de o înțelepciune atotputernică ce se degajă din toate lucrările sale – nu este doar de natură decorativă, ci este însuși reflexul modului său sensibil de a trăi și de a comunica cu lumea. Căci, Petrassi nu cunoaște angoasa și muzica lui nu are implicații dramatice, este o muzică a

echilibrului ce conciliază fără dificultăți modernitatea și clasicismul. Meritul principal al lui Petrassi este de fi găsit – într-o epocă, stilistic vorbind, labirintică – firul Ariadnei, care l-a condus pe drumul detașării de subiectiv, al comprehensiunii melomanilor conaționali și străini.

Îi este caracteristică prospețimea și spontaneitatea inspirației de factură neobarocă italiană, pe care o subordonează și o supune rigorii impuse de scriitura dodecafonică serială, pe care o manevrează abil și sigur, încadrând-o în forme și tipare tradiționale. În armonie, Petrassi tinde spre lărgirea considerabilă a spațiului heptatonic prin implantarea în structurile tonale și modale a unor segmente serial dodecafonice care apar sporadic în funcție de necesități dramaturgice impuse fie de textele poetice, fie de ideatica sonoră camerală sau orchestrală. Să mai observăm rafinamentul ritmic, rezultat al sondării trecutului muzical folcloric italian și a moștenirii artistice europene, pe care compozitorul le mariază într-o armonioasă comunicare sensibilă și rafinată.

Petrassi nu este un inovator ambițios nici în domeniul limbajelor muzicale și nici în cel al arhitecturilor sonore. Nu-i este caracteristică monumentalitatea și nu a răspuns niciodată chemărilor moderniste și extravaganelor. Meritul său este de a fi lărgit registrul sonorităților naționale italiene și de a fi creat o muzică modernă, puternic ancorată în solul tradițiilor celor mai valoroase ale muzicii patriei sale.

Alături de Dallapiccola, Petrassi își înscrie numele în rândul celor mai de seamă reprezentanți ai componisticii italiene contemporane.

*

În eterogenitatea ei, cultura muzicală italiană contemporană înscrie la loc de frunte și contribuția creatoare a unor muzicieni mai tineri decât Dallapiccola și Petrassi, compozitori născuți în deceniul 1920–1930, încadrați de A. Golea în cel de „al treilea val”³²⁹, a căror creație, deși se leagă de marea tradiție a muzicii italiene, se înscrie totuși în rândul acelor muzicieni care au determinat numeroase prilejuri de a medita asupra sensului noțiunii de nou și a caracterului contemporan al artei în general, al muzicii în special. Luigi Nono, Luciano Berio, Bruno Maderna și Roman Vlad sunt nume sonore ale muzicii italiene de cea mai nouă factură, cunoscute pe multe meridiane muzicale ale lumii. Și nu este lipsit de semnificație faptul că creațiile lor, unele din ele, au umplut spațiile programelor festivalurilor de la Darmstadt și de la Domaine Musicale, făcând obiectul discuțiilor și dezbaterilor participanților inițiați și neinițiați; căci în sfera muzicii contemporane de cea mai nouă factură, profilurile lor se evidențiază alături de cele ale lui Boulez și Stockhausen, pe care îi urmează cu fidelitate în acțiunile lor de promotori al avangardismului, experimentalismului și modernismului muzical contemporan, în creațiile lor, utilizând aceleași materiale fonetice și semantice. Dar, ca Boulez și Stockhausen,

³²⁹ Antoine Golèa, *Aventura muzicii în veacul XX*. În *Secolul 20*, Nr. 3/1965, pag. 99.

toți debutează în compoziție prin a opta pentru dodecafonismul serial clasic, de la care pornesc mai departe evoluând fiecare pe coordonate și trasee stilistice proprii, determinate de natura sensibilă a fiecăruia, de subtilitatea scriiturii și a utilizării mijloacelor de expresie.

LUIGI NONO (1924—)

Printre creatorii contemporani de muzică experimentală și de cea mai nouă factură, Luigi Nono³³⁰ ocupă un loc de frunte situându-se ca importanță în imediata apropiere a lui Boulez și Stockhausen, nu numai pentru că aparține aceleiași generații, ci și pentru că folosește mijloace de expresie și tehnici de compoziție asemănătoare, etalate și „universalizate” în focul festivalurilor de la Darmstadt, Donaueschingen și Domaine Musicale. În această ambianță însă, poziția lui Nono este oarecum singulară; pentru că, cu toate că și la el „rampa de lansare” în lumea muzicii o constituie tot dodecafonismul, Nono are afinități nu cu Schönberg, ci cu Berg. Natura sa este lirică, Nono nefiind un raționalist predispus numai calculului matematic și rigorii scientiste ca Boulez și Stockhausen; el este mai mult un visător, un romantic de cea mai pură și aleasă distincție și sensibilitate italiană. Astfel că, structura sa muzicală și elementele care concură la definirea personalității sale au dus la apariția unor lucrări esențial expresive, care mărturisesc și descoperă libertăți tehnice și spirituale creatoare, puse în slujba unui mesaj uman autentic.

CREAȚIA

S-a făcut cunoscut în lumea muzicală la Darmstadt Kranichstein, în anul 1950, când i-au fost executate *Variazioni canoniche* (Variațiuni canonice, 1950), pentru orchestră, pe o serie dodecatonică de Schönberg (din *Ode an Napoleon, op. 41*), atrăgând atenția prin gândirea sa creativ-muzicală, prin varietatea stărilor emoționale diferențiate în funcție de necesitatea comunicării.

³³⁰ Luigi Nono s-a născut la 29 ianuarie 1924, la Veneția. A studiat mai întâi dreptul, la Universitatea din Padova, apoi muzica la Conservatorul din Veneția, cu G. F. Malipiero. În anul 1950, își începe activitatea la Darmstadt, unde activează ca docent până în 1960. Între 1959 și 1971, Nono călătorește prin Anglia, Finlanda, URSS și America de sud, unde ține cursuri de muzică contemporană. Căsătorit în 1955 cu Nuria, fiica lui Schönberg, Nono militează pentru o muzică modernă. Din 1975, este redactorul revistei *Laboratorio Musica*.

indiferent de tehnica de compoziție abordată, prin raționalizarea mijloacelor de expresie muzicală, dependentă de conținutul mental subiectiv, căruia i-au urmat mai întâi *Composizione per orchestra I* (1951), apoi *Polifonica - Menodica - Ritmica* (1951), un triptic cameral pentru șase instrumente și percuție, lucrări în care compozitorul își destăinuie natura sensibilă și, de ce nu, stilul acestor ani ai începutului său componistic dat de dinamica serial-dodecafonică, de factura camerală a alcătuirilor melodice ritmice a rostirilor sale, de polifonia sa individuală, de transparența și de simțul culorilor instrumentale și de structura sa lirică.

Aceeași tehnică de lucru este folosită și în baletul *Der Rote Mantel*, (1954) și în marile sale creații vocal-instrumentale ale acestei perioade, toate izvorâte din atitudinea umanistă socială și politică a compozitorului, din vibrația sa intimă, profundă și amplă, la problemele vieții și luptei omului pentru drepturi și demnitate umană: în *Epitaphio per Federico Garcia Lorca* (1951-53), lucrare alcătuită din 1 - *España en el corazon*, trei studii pentru soprană și bariton solo, cor mixt și instrumente, pe versuri de F. G. Lorca și Pablo Neruda; 2 - *Y su sangre Ya viene cantando*, pentru flaut și orchestră mică; 3 - *Memento - Romance de la guardia civil española* pentru recitatoare, cor vorbit, cor mixt și orchestră; în *La victoire de la Guernica* (1954), pentru patru voci, cor mixt și orchestră, pe versuri de Paul Eluard, o cantată, o lucrare pe care ascultând-o nu poți să nu te gândești la *Guernica* lui Picasso - una dintre capodoperele sale; în *Liebeslied* (Cântec de iubire, 1954), pentru cor mixt, harpă și percuție (Glockenspiel, vibrafon, timpani și 5 piatti), un *Canto d'amore* pe versuri proprii, un veritabil madrigal modern,

alcătuit din două secțiuni, fiecare fiind construită pe câte un grup de cinci sunete finite, diferite,



al șaselea apărând ca o concluzie a secțiunii respective, toate, împreună, dând seria de 12 sunete; în zguduitorul *Il canto sospeso* (Cântecul întrerupte, 1956), pentru soprană, altistă și tenor solo, cor mixt și orchestră, pe texte extrase din volumul *Lettere di condannati a morte della resistenza europea* (Serisori ale condamnaților la moarte din rezistența europeană), publicat în 1954 de editura Einardi din Torino, muzica fiind scrisă la comanda radiodifuziunii din Köln, fiind o suită de nouă drame muzicale, trei instrumentale (1, 4 și 8) și șase vocal-instrumentale (2, 3, 5, 6, 7 și 9) redând într-o expresie modernă starea de spirit a șase condamnați la moarte³³¹. Expresie modernă rezultată din tratarea spiritualizată a orchestrei, din ordonarea serială a sunetelor, ritmurilor și nuanțelor, din fragmentarea discursului vocal, prin repartizarea silabelor și sunetelor unui cuvânt mai multor voci, rezultând un fel de punctualism vocal realizat cu finețe, rafinament și lirism. Mult, mult lirism ce răzbate frapant din fiecare sunet al partiturii. Foarte interesant, finalul nr. 9 este un cor a cappella realizat în maniera celui din *Cantata nr. 2* de Webern, tratat polifonic, gândit însă ca un motet, în care Nono suprapune trei texte diferite, repartizate vocilor nu simultan, ci succesiv, rezultând o fărâmițare a cuvintelor și distribuire a lor, obținându-se o continuă schimbare a registrelor și o colorație timbrală vocală densă și pregnantă.

În următoarele creații: în *Cori di Didone* (1958), cinci coruri și Final, pentru opt soprane, opt altiste, opt tenori, opt bași și șase percuționiști, pe versuri extrase din volumul *La terra promessa* de Giuseppe Ungaretti, în *La terra e la compagna* (1958), pentru soliști (soprană și tenor), cor mixt (6 + 6 + 6 + 6) și instrumente (4 flaute, 4 trompete, 4 tromboane, 5 violine, 5 viole, 4 violoncele, 4 contrabași și percuție), pe versuri luate din cartea *Terra la morte e avrà i tuoi occhi* de Cesare Pavese, în *Sarà dolce tacere* (1960), pentru opt voci solo, pe versuri de Cesare Pavese, în *Cantiones a Garama* (1962), pentru soprană solo, 6 voci, cor mixt și instrumente, pe texte de Antonio Machado, în *Sul ponte di Hiroshima* (1962), cantata (*Canto di vita e d'amore*) în trei părți: 1 – *Sul ponte di Hiroshima. Essere o non essere*, 2 – *Djamila Boupacha*, 3 – *Tu*), Nono duce mai departe procedeele

³³¹ Anton Popov, Bulgaria – 26 ani, profesor și jurnalist (în nr. 2), Konstantinos Stribas, Grecia – 22 ani, frizer (în nr. 3), Liuba Sevçova, URSS (în nr. 7), Elli Voigt, Germania – 32 ani, muncitoare (în nr. 9), Irina Malazon, URSS și Eusebio Giambono, Italia – 40 ani, muncitor tipograf (ambii tot în nr. 9).

compoziționale folosite anterior, astfel că cele patru voci ale corului mixt sunt divizate fiecare până la 6 și 8 părți soliste, urmărindu-se nu numai realizarea spațializării, ci și irizarea sonorităților. Orânduirea sunetelor rămâne serială, duratele fiind însă prelungite, obținându-se astfel pânze sonore pe care se brodează silabe și litere întărite prin intrarea altor voci, ce în succesiune conturează cuvintele textului, a cărui inteligibilitate este determinată de tehnica vocală a interpreților, de arta dozării și armonizării intensităților atât de minuțios notate de compozitor, în partitură.

În estetica spațializării și irizării sunt realizate și *Incontri* (1955), pentru 24 instrumente, *Varianti* (1957) – muzică pentru vioară solo și orchestră de coarde și suflători de lemn și *Composizione per orchestra nr. 2* (1958, din care ulterior a realizat și o versiune cu banda magnetică, 1965).

Anii '60 aduc însă o nouă schimbare în evoluția stilistică a compozitorului. Rezistând tentației muzicii așa numită „concretă”, Nono este atras de sunetele sinusoidale, produse de aparatele electro-acustice, pe care le întrebuințează în compozițiile sale, mai întâi realizând *Ommagio a Emilio Vedova* (1960), un studiu electronic, căruia i-a urmat, apoi, prima sa lucrare amplă, opera *Intolleranza 1960* (1961), „azione scenica”, în două părți, după o idee de Ripellini, cu intervenții de texte de H. Alleg, B. Brecht, A. Césaire, P. Eluard, V. Maiakovski, toate în limba germană, lucrarea înscriindu-se în ansamblul preocupărilor compozitorului privind necesitatea și posibilitatea existenței unui nou teatru muzical³³², ca teatru de idei, o lucrare mixtă în care se întâlnesc atât elemente ale tradiției, cât și ale inovației, prin prezența mediilor electrice și a altora, specifice teatrului și spectacolului scenic, dar greu de acceptat, unele fiind incompatibile cu complexul muzical scenic³³³.

Idei asemănătoare stau și la baza muzicii de scenă pentru *Die Ermittlung* (Descoperirea, 1965), de Peter Weis, ca și la crearea operei *Al gran sole càrice d'amore* (1975), pe texte de Roza Luxemburg, B. Brecht, M. Gorki, Fidel Castro, Rimbaud, Provese ș.a., o operă de idei politice, ambele înscrise în ansamblul preocupărilor compozitorului de a realiza o muzică vie, a timpului său, cu probleme, situații și oameni ai timpului său. Și nu este lipsit de interes faptul că, pentru a compune *La fabbrica illuminata* (1964), o piesă pentru voce și bandă de magnetofon, pe texte de Scabia și Opavese, Nono a stat trei

³³² Luigi Nono, *Necesitatea și posibilitatea existenței unui nou teatru muzical*. În *Secolul 20*, nr. 3, 1965, pag. 130.

³³³ Deplasarea acțiunii în mijlocul publicului transformându-l în actor, utilizarea ecranelor și aparatelor de proiectie, a difuzoarelor și aparatelor live-electronice, libera acțiune (aleatoare) a realizatorilor spectacolului cu intervenții de moment, medite, în timpul spectacolului și a spectatorilor care „pot să intre în spectacol, să se răsucească, să asculte, să vadă, să rămână sau să plece, necondiționat de loc sau de câmpul vizual, ei activ în alegerea sa din tot ce i se prezintă în mod succesiv sau simultan” (L. Nono, *op. cit.*, *Secolul 20*).

zile într-o mare uzină metalurgică din Genua, unde a cules impresii de la muncitori și a înregistrat sunete, pe care, apoi, le-a prelucrat în Studioul de fonologie din Milano, prin lucrarea sa urmărind să răspundă la întrebarea: cum trăiesc muncitorii într-o uzină?

Problematică social-politică și în *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1965), o piesă pentru voci și bandă de magnetofon, în *Y entonces comprendie* (Și atunci el a înțeles, 1970), pentru șase voci de femei (trei soprane și trei actrițe) și bandă de magnetofon care funcționează continuu, pe texte alese dintr-un ciclu de poeme de Carlos Franqui – participant la revoluția din Cuba, din ultima scrisoare a lui Ernesto „Che” Guevara către Fidel Castro (1965), din mesaje de pretutindeni adresate luptătorilor cubanezi, cele cinci episoade ale lucrării dezvoltând o problematică complexă (*I. Alegorie mitologică, II. Necesitatea revoluției, III. Durerea colectivă, IV. Magia nocturnă a naturii*), concluzia fiind construită pe texte de mesaje, din scrisoarea lui Ernesto „Che” Guevara și din materiale de demonstrație de stradă, o lucrare ce pune în evidență noi modalități de expresie vocală (sunete ținute, glisate lent și continuu, articulate și estompate, alternante sau suprapuse pe recitări individuale și colective, „polifonic”), evidențiate de cele șase voci în funcție de caracteristicile lor personale de tehnică și expresivitate alternând muzica și cuvintele – fin în grup, fie izolat – dând viață complexității partiturii, ce în final suprapune cântul vocal solistic, corul, vocile, recitate, în diverse momente interferându-se cu vocea lui Fidel Castro Ruz, conducătorul revoluției cubaneze; în *Como una ola de fuerza y luz* (Ca un fluviu de putere și lumină, 1972), pentru soprană, pian, orchestră și bandă de magnetofon, pe un text de poetul argentinian J. Huasi, consacrat lui Luciano Cruz³³⁴, pe care compozitorul l-a cunoscut la Santiago cu puțin înainte de a muri și căruia îi dedică lucrarea „pentru a trăi”, o lucrare alcătuită din patru părți, pentru realizarea căreia compozitorul utilizează microfoanele de contact și modulatorii circulari, în vederea obținerii unor sonorități pianistice pure și banda de magnetofon, combinație cu intervenții vocale și cor, compoziția fiind realizată din înregistrări cu ajutorul mijloacelor electro-acustice ale studioului de fonologie, iar banda astfel realizată are rolul de a acompania fără întrerupere pianul, partida vocală (solo și cor de femei) și orchestra, prin superpoziție completându-se, prelungindu-se sau făcându-se ecou al acestora.

Să observăm orchestra care cântă în bloc sonor bazat pe sferturi de ton, secunde mici și mari până la limita dată de triton, sonoritățile sale atingând maxima irizare într-un spațiu sonor complex, aceste blocuri fiind compuse diferit, în raport de vid-plenitudine, înălțându-se ca un „lung marș” ce glisează din registrul grav în registrul acut, într-o largă gamă de intensități realizând tensiuni extreme, obținute, în partea întâi, de orchestră și voce „live” ca și coruri de voci de femei înregistrate pe bandă de magnetofon, în partea a doua

³³⁴ Luciano Cruz, conducătorul mișcării revoluționare din Chile, mort în anul 1971.

de pianul „live”, orchestră în bloc, partea vocală și pian pe bandă de magnetofon; în partea a treia și a patra de pianul „live”, orchestră și bandă magnetică. Muzica realizată pe bandă a necesitat o regie sonoră care a fost asigurată de compozitorul însuși, realizând o muzică spațializată în extremis, cu creșteri și descreșteri de intensități, cu glissando-uri luate din acut spre grav și invers, cu suprapuneri de blocuri sonore vocale și instrumentale – o muzică ce curge ca o magmă densă pe a cărei suprafață se grefează mai întâi vocea cântată alternând cu recitarea și apoi cu pianul, o superformă de un potențial componistic superevoluat de nuanță fluidă și cu efecte psihologice dintre cele mai neașteptate.

Pe acest drum al folosirii instrumentelor electroacustice și a tehnicii de studio își înscrie Nono și alte creații dintre care reține atenția *Risonanzo erranti* (Rezonanțe instabile, 1985), pentru mezzo și trei instrumente într-o primă redactare și pentru alto, flaut piccola și bas, tuba, 2 clopote ciobănești, 3 bongos, crotale și live-electronic, în a doua redactare pe versuri de Hermann Melville și Ingeborg Bachmann, în care Nono accentuează jocul contrastelor diastematice și dinamice, amestecul culorilor timbrale, legăturile temporale și spațiale oferite de cabinetul electro-acustic. De remarcat și aici partida vocală cu expresia sa lirică, cu indicații în partitură ca: *dolcissimo, con passione, con rabbia, addolorato / triste*, până la strigăt, *sonando, cantando* fără cuvinte ș.a.

Și cea mai recentă lucrare a sa *La lontananza nostalgica – futura – Madrigale a più, Caminantes con Gidon Kremer* (Timpul nostalgic – viitorul – Madrigal mai mult, Plimbări cu Gidon Kremer, 1988), pentru vioară, bandă de magnetofon și aparate live-electronic. La acestea se adaugă lucrările din genul muzicii de cameră: *Cavrtetul de coarde* (1980), *Io frammentato del Prometeo* (1981), pentru flaut bas și clarinet contrabas, *Guai al gelidi nostri* (1983) pentru două voci de contralto, flaut, clarinet, tuba, viola, violoncel și contrabas, *A Pierre dell'azzure silenzio* (1985) pentru flaut, contrabas și clarinet contrabas, *Découvrir la subversion* (1987), pentru alto, bas, recitator, tuba bas, flaut și corn ș.a., toate pătrunse de sensibilitatea sa lirică, de dorința de a fi – așa cum s-a autodefinit – un demn reprezentant al națiunii sale, al Italiei.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Răsărită din solul muzicii dodecafonismului serial clasic, muzica lui Luigi Nono se integrează stilistic fenomenelor de convergență caracteristice deceniilor de la mijlocul secolului nostru definite prin afirmarea tot mai accentuată a celor două tendințe diametral opuse: de maximă diversificare (stilistică) până la „pulverizarea în individual”, pe de o parte și de nivelare (stilistică), până la dispariția particularităților individuale, pe de altă parte.

Rămâne totuși ceva: anume, caracterul subiectiv, temperamental și afectivitatea fiecăruia, care își pun amprenta pe creație, căci, dacă din punct de vedere al alcătuirilor structurale, al limbajului și al mijloacelor de realizare, muzicile acestei perioade se aseamănă (oarecum), din punct de vedere al expresiei, ele se diferențiază. Se diferențiază și din punct de vedere al tematicii și al mesajului (dacă există, la unii), pentru că la Nono acesta există. Da, există, pentru că majoritatea lucrărilor sale sunt rezultat al opțiunii compozitorului pentru tematica social-politică, pe care o abordează de pe poziția muzicianului umanist, care nu trăiește numai pentru el, ci prin el pentru semenii săi. Teatrul de idei, despre care vorbea el în 1965, la Nono este doar un domeniu al preocupărilor sale estetice și de creație, dar întreaga sa creație este bazată pe idei. Acestor idei, Nono le dă sens muzical în creații de expresie lirică, pentru că el este un liric, mijloacele sale de expresie fiind subordonate lirismului său. Acest lirism determină libera manevrare a agregatelor serial-dodecafonice, „tonalizarea” și „modernizarea” lor, ceea ce duce la realizarea de spații sonore interferente, netezind procesul receptării lor comprehensibile. Punctualismul instrumental la Nono dispare, prin prelungirea constantă a sunetelor rezultând pânze sonore mai mult sau mai puțin dense, dar se menține în cadrul unor partituri vocale prin fărâmițarea cuvintelor în silabe și litere. Aceste două procedee: prelungirea sunetelor și fărâmițarea punctualistă a cuvintelor l-au condus pe Nono la obținerea unui procedeu componistic de asemenea caracteristic stilului său, la spațializarea irizată a discursului muzical, obținută și din divizarea în extremis a vocilor, registrate cu subtilitate și rafinament de către compozitor, parcurgând întreaga claviatură a intensităților și înălțimilor sonore.

Ca și Stockhausen, Nono folosește aparatele electronice de înregistrare și redare, microfoanele de contact și pupitrul de mixaj, dar nu în vederea unor efecte, ci în vederea realizării nuanțate moderne și convingătoare a conținutului de idei pe care și-l propune. Dacă a reușit sau nu, cât de artistic sunt aceste creații, nu o putem ști acum, pentru că timpul nu a avut răgazul necesar de a selecta, iar verdictele sale sunt pronunțate cu discreție.

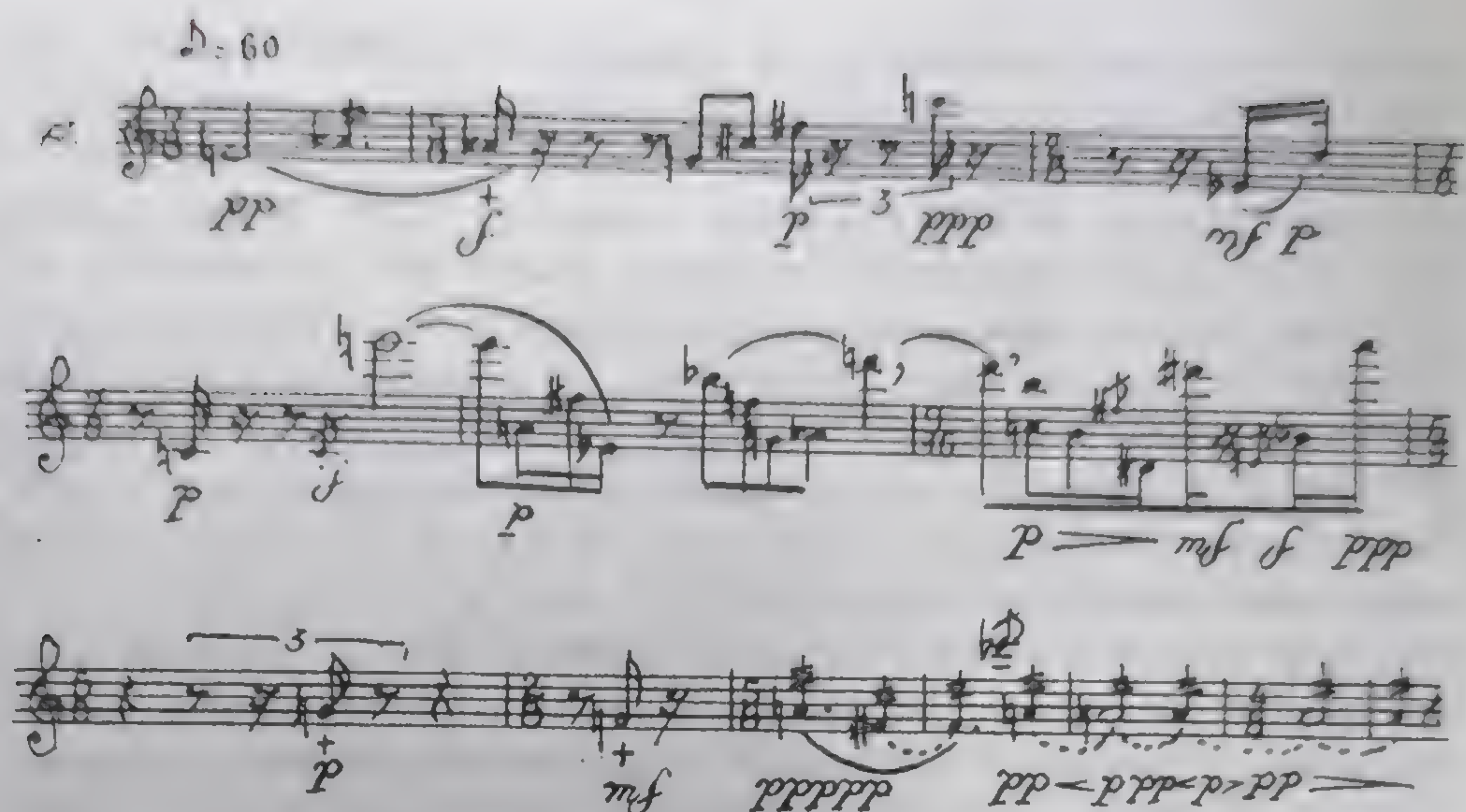
LUCIANO BERIO (1925–)

Printre cei care imediat după 1950 se agitau pentru a inova muzica atrăgând atenția cu lucrări realiste în spiritul serialismului dodecafonic de factură schönbergiană sau în studiourile de muzică electronică recent înființate,

printre așa numiții post-webernieni și electroniști ai acestei perioade, se află și Luciano Berio³³⁵, muzician din generația lui Boulez și Nono, puternic atras de procedeele formal-abstracte de organizare a universului sonor. Încă de la începutul afirmărilor sale componistice, Berio pune la baza creației sale procedeele preparării prealabile a materialului sonor, după principiul permutațiilor, vizând variația continuă a duratelor, a înălțimilor și a dinamicii.

Deci, atracția pentru rigurozitate în compoziția muzicală, pentru serialism, pe care îl aplică conform sistemului profesorului său, Luigi Dallapiccola, în *Due pezzi sacri* (Două piese sacre, 1949), pentru 2 soprane, 2 harpe, timpan și 12 clopote; în *Cinque variazioni* (1953), pentru pian, în care citează unul dintre principalele motive ale operei *Il Prigioniero*, de Dallapiccola („Fratele, ...); în *Chamber Music* (Muzica de cameră, 1953), pentru voce de femeie, clarinet, violoncel și harpă – pe versuri de James Joyce, o suită de trei melodii (*String in the earth and air, Monotone, Winds of may*); în *Variazioni* (1954), pentru orchestră de cameră, trei variațiuni și o coda, realizate pe baza unei „Schema” dodecafonică expusă polifonic de contrabas, vioară și clarinet; în *Nones* (1954), pentru orchestră, pe versurile poeziei cu același titlu, de Wystan Hugh Auden, o lucrare gândită inițial ca oratoriu pentru cor și orchestră, prima care îl reprezintă pe compozitor, muzica sa punând în evidență semnificațiile textului, drama omului contemporan; pentru ca în lucrările următoare, Berio să accentueze severitatea scriiturii seriale, tinzând tot mai mult către organizarea totală dodecafonică a spațiului sonor. Mărturie acestui proces stau *Quartetto per archi* (1956) – dedicat lui Bruno Maderna, de factură punctualistică, cu numeroase sunete izolate, o lucrare atematică, într-o expresie lapidară, concentrată, cu dese schimbări de măsură și de tempo și *Serenata I* (1957), pentru flaut și 14 instrumente (flaut, oboi, corn englez, clarinet în si bemol, clarinet bas în si bemol, fagot, corn, trompetă, trombon, harpă, pian, vioară, violă, violoncel și contrabas) dedicată lui Pierre Boulez, o piesă de cca. 15 minute, în care flautul are rol solistic, fiindu-i încredințate două cadențe: la început,

³³⁵ Luciano Berio, s-a născut la 10 octombrie 1925, în localitatea Oneglia, în apropiere de Milano. A studiat la Conservatorul din Milano cu Ghedini și cu Dallapiccola la Berkshire Music Center în Tanglewood (Mass.). S-a făcut cunoscut la Darmstadt și în 1953 a pus bazele Studioului de „Fonologia Musicale” din Milano, conducând revista *Incontri musicali* consacrată muzicii de avangardă. Din 1960 Berio și-a început activitatea didactică în SUA, din 1965 fiind profesor la Juilliard School of Music în New York. Aici conduce și un ansamblu de muzică nouă.



și înaintea finalului, lucrarea neîncadrându-se în forme tradiționale, având o desfășurare de tipul variației continue.

Dincolo de lumea serial-dodecafonică post-weberniană reflectată în creațiile amintite mai sus, interesul lui Berio – stimulat de mișcarea muzicală general-europeană – se concentrează și spre alte domenii ale obiectivizării expresiei muzicale, concretizându-se mai întâi în câteva lucrări electronice ca *Mutazioni* și *Perspective*, ambele din 1956, urmate apoi de *Thema – Omaggio a Joyce* (1959), realizate în Studioul de fonologie al Radiodifuziunii italiene din Milano, fondat în 1955 de el și de Bruno Maderna; apoi într-o serie de compoziții orchestrale alcătuite din structuri muzicale temporale, coloristice și spațiale, înscrise în conceptul general al muzicii instrumentale spațializate.

Dintre acestea reține atenția *Thema-Omaggio a Joyce*, o lucrare mixtă vocal-electronică, în care Berio pornește de la un fragment al poemului *Ulyse* de Joyce, pe care îl înregistrează pe bandă, recitat de o voce de femeie în limbile: engleză, franceză și italiană, realizând astfel „o sursă” vivanță, pe care apoi o supune unui mare număr de transformări și superpoziții într-o evoluție continuă trecând progresiv de la cuvinte la muzică, în final obținându-se o eliberare a potențialului muzical de text. Un omagiu lui J. Joyce? Poate da, dar foarte personal.

Dar să observăm că după aceste încercări electronice, după ce Milano devenise un centru muzical electronic internațional, la el aderând Henri Pousseur (Belgia), John Cage (S.U.A.), Mark Wilkinson (Marea Britanie), Luigi Nono (Italia), ș.a., după ce avea și o revistă intitulată *Incontri Musicali*, Berio părăsește studioul înființat de el, creațiile sale care au urmat inserându-se pe linia unei accentuate necesități de libertate de acțiune în contextul limbajului muzical tradițional extins dincolo de limitele serialismului integral, în alea-

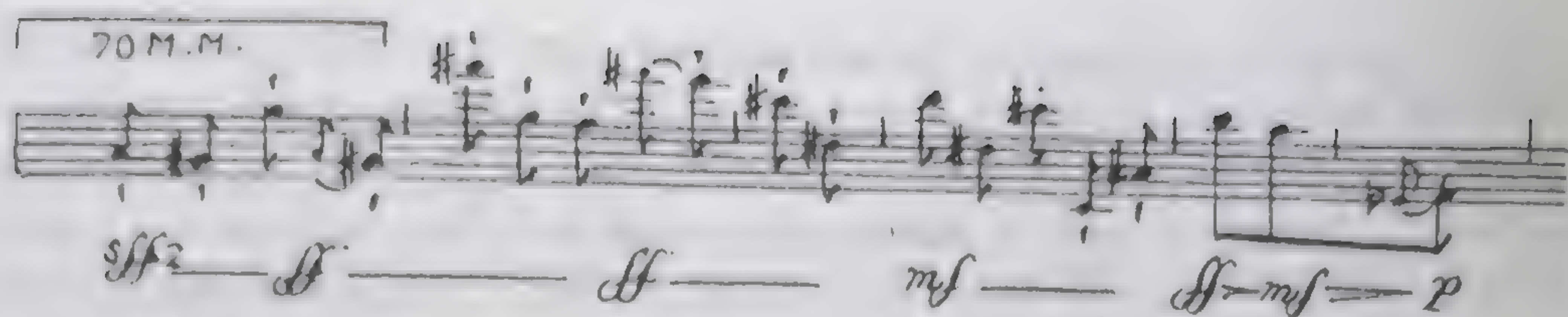
torism. Ele nu mai surprind însă din moment ce alții făcuseră primii pași. Astfel că, după modelele create de Stockhausen (în *Gruppen* pentru 3 orchestre, 1955), Berio compune *Allelujah I* (1956) pentru șase grupe orchestrale și *Allelujah II* (1958), pentru cinci grupe orchestrale, lucrări în care intenția spațializării muzicii determină configurații orchestrale noi, rezultate din alternarea, izolarea, suprapunerea, dezmembrarea și ansamblarea întregului orchestral în urma unei regii fixe urmărindu-se o audiție multidirecțională dată de diversitatea posibilităților de amplasare a subgrupelor orchestrale, ca de pildă, în *Allelujah II* în care grupurile orchestrale sunt dispuse aleator, compozitorul indicând patru posibilități „în funcție de dimensiunile și caracteristicile acustice și arhitectonice ale locului de execuție”³³⁶, schemele propuse prevăzând unul, doi și chiar trei „dirijori adjuncți”, în toate patru publicul fiind „la mijloc”. Să privim însă partitura și să observăm că intenția spațializării se manifestă și aici printr-o scriitură serială mai liberă, cu grupuri de sunete dispuse în constelații ce alcătuiesc un univers sonor complex, nobil și elastic.

Spațializarea muzicii prin dispunerea orchestrei în grupe instrumentale antifonice sau simultane practică de Berio în lucrările de mai sus a fost premergătoare unor atitudini noi manifestate în actul componistic al anilor 1960–65, în care, după ce au fost încercate toate posibilitățile de serializare, se trece, cum era și firesc, într-o nouă etapă, cea a libertății de acțiune și de manevrare neîngrădită până la intervenția hazardului, a tuturor parametrilor compoziționali, la aleatorism. O asemenea libertate este încercată de Berio în creațiile sale următoare, în *Quadermi I* (1960) pentru suflători, două harpe și celestă, în *Quadermi II* (1960) pentru orchestră și *Quadermi III* (1965), compoziții finite în planul ansamblului arhitecturilor, dar liber-interpretative, deschise în prezentarea lor, interpreții având libertatea opțiunii pentru una sau alta dintre secțiuni în stabilirea ordinii executării lor. Să ne amintim însă că Boulez, înaintea lui Berio, precedase similar în *Sonata sa pentru pian nr. 3* (1957), astfel că nu mai suntem surprinși, Berio repetând, de fapt, într-o altă ipostază un fenomen deja materializat.

Libertate de acțiune și în celelalte creații ale lui Berio din această perioadă ce se încadrează în stilul centru-european cu sediul la Darmstadt: în *Sequenza* (1958), pentru flaut solo, în care „timpul de execuție și raporturile de durată sunt sugerate de cantitatea constantă de spațiu care corespunde pulsației constante a metronomului și de distribuirea notelor în raport cu acest spațiu, care este egal cu cca. 0,80 secunde”³³⁷;

³³⁶ Luciano Berio. *Allelujah II per cinque gruppi di strumenti*. Partitura. Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1960.

³³⁷ Luciano Berio. *Sequenza per flauto solo*. Edizione Suvini Zerboni – Milano, 1958 (partitura).



în *Circles* (Cercuri, 1960), pentru voce de femeie, harpă și percuție (2 executanți), o suită de cinci poeme³³⁸ pe versuri de E. E. Cummings, organizate – din punct de vedere al textului – în forma A-B-C-B-A, în care A și B sunt realizate în scriitură tradițională, riguros încadrate în măsuri, în timp ce partea centrală C are un caracter complex, liber improvizatoric, interpreților fiindu-le indicate anumite scheme și formule melodice, ritmice și armonice, neîncadrate în măsură.

Dar în perioada următoare, la Berio – ca și la alții ca el – se observă diminuarea aspectelor punctualiste și aleatorice, reevaluând expresivitatea dată de completul melodic, armonic, polifonic și ritmic, de nuanțarea mișcărilor sincrone în interioritatea arhitecturilor, și ele înscrise în contextul general al devenirii evenimentelor și procedeele compoziționale moderne. Mărturie stau lucrările care au urmat: *Epifanio* (1961) pentru voce de femeie și orchestră pe texte de Proust, Joyce, T. S. Eliot și Brecht, *Passagio* (1962), o partitură dedicată lui Darius Milhaud, complexă ca realizare, fiind scrisă pentru soprană, două coruri și orchestră, „puse în scenă” de Luciano Berio și Eduardo Sanguinetti, astfel: soprana cântă pe o scenă luminată conform indicațiilor din partitură, corul A cântă în orchestră, iar corul B – divizat în cinci grupe distanțate – este amplasat în sală și aceasta fiind luminată după o regie specială, lucrarea fiind alcătuită din șase secțiuni numite de compozitor *STAZIONE*, cu titluri în limba latină, iar textele sunt recitate și cântate în limbile italiană, germană, franceză și engleză. Din punct de vedere muzical, lucrarea are o alcătuire mixtă serial-modală, în scriitură tradițională, încadrată riguros în măsuri, dar și cu unele elemente și momente aleatoare.

Mult mai complexă este însă *Laborintus II* (1964), pentru mezzo soprană, voci de copii, recitator, 2 actori, cor vorbit, 8 mimi, orchestră și bandă de magnetofon, o lucrare amplă, un fel de oratoriu-spectacol sincretic, pe care Berio îl realizează într-o viziune modernă, încadrat în ansamblul mijloacelor sale de expresie și sunetele organizate pe bandă de magnetofon.

Dar cea care a marcat „întoarcerea” lui Berio la compoziția rațional-constructivă, de ordinul esteticii tradiționale (ne referim la punerea în partitură a lucrării, și ca tehnică de scriitură) un fel de „On revient toujours”, păstrând însă modernitatea unor soluții compoziționale universale, a fost *Simfonia* (1968)

³³⁸ A – „Stinging”, B – „Riverly in flower”, C „N(O)W”.

pentru opt voci și orchestră, lucrare dedicată compozitorului și dirijorului Leonard Bernstein, o amplă arhitectură sonoră gândită după precizările compozitorului nu ca o simfonie în sensul clasic al genului, ci ca „sunare împreună”, pentru 8 voci și instrumente, alcătuită din cinci părți, în care factura și expresia unora dintre momentele partiturii sunt foarte aproape de romantismul târziu și de stilul neoclasic al primelor decenii ale secolului nostru. Și pentru o cât mai autentică integrare în stilul amintit, compozitorul nu se jencează să utilizeze citate variate din creații proprii și ale unor compozitori ca: Bach, Brahms, Berlioz, Mahler, Schönberg, Debussy, Ravel, Stravinski, R. Strauss, Hindemith, Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousseur, Ives și alții. *Simfonia* fiind o lucrare vocal-simfonică de la început până la sfârșit, pe texte recitate, în prima parte, textul fiind în limba franceză, un fragment din *Le Cru et le Cuit* de antropologul francez Claude Lévi-Strauss, în partea a treia mixt, în limbile: franceză și engleză, incluzând un fragment din *The Unnamable*, de Samuel Beckett și o selecție după Joyce, englez în partea a cincea, în a doua și a patra utilizând mai mult sunete fonetice, acestea fiind presărate în toată *Simfonia*, iar în partea a treia, frecvent apoi momente de „solfegiu”; rezultă astfel o formă pentapartită simetrică.



partea I fiind o narațiune liber recitată ce alternează cu cea riguros ritmată, încadrată în măsuri și formule ritmice, înălțimea fiind doar sugerată, partea a II-a intitulată *O King*, dedicată memoriei lui Martin Luther King, construită pe vocale și silabe ce abia în final alcătuiesc numele Martin Luther King, partea a treia *In ruhig fliessender Bewegung*, în *Tempo dello Scherzo III* (mov.) *della II Simfonia di G. Mahler*, – un adevărat omagiu adus marelui simfonist austriac – foarte amplă ca durată și bogată în imagini, partea a patra, parte lentă de factură neodebussiană, iar partea a cincea, asemănătoare cu prima. De remarcă prezența efectului de cluster, întâlnit destul de frecvent în partitura, dar mai ales în partea a V-a, *Simfonia* lui Berio inserându-se în suita fenomenelor similare ca o soluție posibilă de dezvoltare a muzicii contemporane de expresie neoromantică, în care să primere sentimentul și fantezia, comprehensiunea și emoționalitatea. Și pentru a demonstra toate acestea Berio transcrie partea a doua, *O King* (1968), pentru voce și cinci instrumente (flaut, clarinet, vioară, violoncel și pian), în cea mai tradiționalistă partitură, cu intervale diatonice, încadrabile în structuri armonice tonale și modale (cu excepția unor clustere repartizate pianului, spre finalul partiturii). Asemănătoare ca factură sunt și *Bewegung* (Mișcare, 1970), pentru orchestră, *Still* (Înște, 1973), pentru orchestră, o piesă gândită ca un studiu

de durate scurte și nuanțe stinse. *Points on the curve to find* (Puncte identificabile pe o curbă), 1974 pentru pian și 23 instrumente, la care se adaugă alte partituri, de mai mică însemnătate, pentru diferite instrumente sau formații instrumentale, toate în ansamblu relevând un muzician de aleasă distincție și modernitate, preocupat de continua dezvoltare a muzicii, de menirea ei în viața oamenilor: toate în ansamblu relevând încadrarea lui Berio în tendința general-europeană, pe care W. Berger a numit-o „clasicizare modernă a formei muzicale și romantizarea contemporană a expresiei artistice”³³⁹.

BRUNO MADERNA

(1920–1973)

În imediata apropiere a lui Webern își are începuturile compoziționale și Bruno Maderna³⁴⁰, de la care preia nu numai sistemul serial dodecafonic, dar mai ales claritatea expunerilor, esențializarea expresiei și puritatea stilului. Dar acestea nu sunt preponderente, pentru că ele, la început, au rolul doar de a disciplina fantezia creatoare a tânărului muzician, care se simte legat de tradiția italiană, de specificul național. De aceea, *Introduzione e passacaglia* (1947), pentru orchestră, se înscrie nu numai ca primă compoziție remarcabilă a compozitorului, ci și ca o reușită aplicare a sistemului modal cromatic la un gen muzical desprins din sferele preclasicismului muzical instrumental.

În același context stilistic se situează și *Serenata* (1948 – noua versiune, 1959), pentru 11 instrumente și *Concerte* (1949), pentru două pianе și orchestră de cameră, lucrări ce îl anunță pe Maderna ca pe un principal reprezentant al muzicii noi, capabil de a efectua sensibile mutații în gândirea muzicală italiană contemporană. Mutații în gândirea muzicală, dar și în problematică, în construcție și limbaj, conjugate cu libertatea schimburilor și sintaxelor, cu variabilitatea alcătuirilor polifonice modal-cromatice, într-o interioritate fixă.

³³⁹ W. G. Berger. *Muzica simfonică*, Ghid, vol. V, pag. 269.

³⁴⁰ Bruno Maderna s-a născut la 28 aprilie 1920, la Veneția. A studiat compoziția cu G. F. Malipiero la Conservatorul din Veneția și dirijatul cu Hermann Scherchen. Profesor la Conservatorul din Veneția până în 1954, Maderna devine unul dintre susținătorii vacanțelor muzicale de la Darmstadt. A participat la înființarea studioului experimental de muzică electronică din Milano, alături de L. Berio (Studio di Fonologia). În calitate de dirijor, a jucat un rol important în propagarea muzicii de cea mai nouă factură în cadrul festivalurilor de la Veneția, Darmstadt, Donaueschingen și Viena. Alături de Nono și Berio, s-a afirmat ca un principal reprezentant al meo-serialismului, în Italia. A murit la Darmstadt, la 13 mai 1973.

Căci, în *Studii per il Processo di Fr. Kafka* (Studii pentru *Procesul de Fr. Kafka*, 1949), pentru recitator, sopran și orchestră, Maderna mărturisește o stare de spirit generală de reactualizare a polifoniei modal-cromatică, într-o accepțiune modernă, dar și o pătrundere matură a sensurilor dramei domnului K, pe care le potențează nuanțat prin mijlocirile ansamblului vocal-orchestral. Fără a se îndepărta prea mult! Pentru că Maderna păstrează în sine sensibilitatea italică particulară și nu se sfiește să o redea în opusurile sale, ca de pildă, în *Composizione I* și *Composizione II* (1950), *Improvisazione I* (1951), *Improvisazione II* (1952) și în *Composizione in tre tempi* (1954), toate pentru orchestră. Dintre acestea, atenția este reținută de *Composizione in tre tempi*, construită pe baza a trei cântece populare venețiene, fiecare „tempo” fiind realizat din prelucrarea succesivă a ideilor melodice desprinse din trei „cânzone populare”: *Biondina in gondoleta* (în primul tempo), *Splende la luns ciara sera Castel Deblin* (în al doilea tempo) și *L'allegrio le ven dai zoveni* (în al treilea tempo).

Apropiată de stilul acestei perioade este și *Serenata nr. 2* (1957), pentru 11 instrumente (flaut, clarinet, clarinet bas, trompetă, corn, xilofon și vibrafon, pian și Glockenspiel, harpă, vioară, violă și contrabas cu 5 coarde), o lucrare serială de natură modal cromatică.

Dar la nivelul anilor '50, apar noi fenomene compoziționale și alături de neoserialism, muzica concretă și electronică tentează tot mai mult, astfel că odată cu apariția Studioului electronic de la Milano, la a cărei înființare Maderna a fost părtaș, apar și roadele: *Notturmo* și *Sintaxi*, ambele din 1954, ambele numai muzică electronică pură, la care se adaugă apoi *Continuo* (1957), după care își fac loc sintezele experimentaliste: *Musica su duo Dimonsioni* (1958), pentru flaut, percuție și sunete electronice (pe bandă de magnetofon) punând în perspectiva anilor următori, posibilități multiple de organizare a universului sonor clasic și cel electro-acustic, *Serenata IV* (1961), pentru 20 de instrumente și sunete electronice – înscrisă în fluxul căutărilor insistente de noutate și originalitate al prefacerilor muzicale europene, al întrepătrunderilor stilistice tradiționale vechi și noi. De remarcat și aici grija pentru rigoarea modal-serială, pe care Maderna o păstrează în partida instrumentală. Mai mult chiar, în lucrările următoare, ascultând de impulsuri exterioare venite din practica muzicală europeană cu tendințe universalizante, Maderna aplică cu mai multă consecvență tehnicile punctualiste, serialismul său păstrând în continuare factura modală și caracterul rațional caracteristic mișcării postweberniene. În acești parametri compoziționali se înscriu: *Hyperion II* (1964), operă după Hölderlin, *Aulodia per Lothar* (1965), pentru oboi și chitară, *Amanda* (1966), pentru orchestră de cameră dar și *Quadrivium* (1969), pentru patru opere orchestrale, un fel de *Carré* italian „desenat” după modelul lui Stockhausen, *Concertul pentru oboi și orchestră* (1968), *music of*

Gaiety (1970), pentru orchestră de cameră, *Serenada Julliard* (1971), pentru pian solo și orchestră (nouă redactare), *Concert pentru vioară și orchestră* (1971), *Biograma* (1972), pentru orchestră și *Aura* (1972), pentru orchestră, lucrări marcate de însemnele simplificării generale a vocabularului muzical și de modificări de atitudine față de antinomia tradiție și inovație, în partiturile mai sus menționate putând fi observată tot mai frecvent tendința atingerii nivelurilor comprehensibilității, muzica redobândindu-și calitățile și sensurile pentru care a fost creată.

LISTA LUCRĂRILOR COMPOZITORILOR ITALIENI REPREZENTATIVI DIN SECOLUL XX

BUSONI Ferruccio (1866–1924)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| 1 și 2 | <i>Ave Maria</i> , pentru voce și pian | 1877 |
| 3. | <i>Cinci piese</i> , pentru pian | 1877 |
| 4, 5, 6 | <i>Trei piese</i> pentru pian | 1877 |
| 7. | <i>Preludiu și fugă</i> , pentru orgă | 1881 |
| 8. | <i>Scherzo</i> , pentru pian | 1877 |
| 9. | <i>O serbare sătească</i> , șase piese de caracter, pentru pian | 1882 |
| 10. | <i>Trei piese în stil antic (Menuet, Sonatina, Giga)</i> , pentru pian | 1882 |
| 11. | <i>Dansuri antice (Menuet, Gavota, Giga, Bourée)</i> , pentru pian | 1882 |
| 12. | <i>Povestiri fantastice</i> , pentru pian | 1878 |
| 13. | <i>Dans nocturn</i> , pentru pian | ? |
| 14. | <i>Menuete</i> , pentru pian | ? |
| 15. | <i>Două lieduri</i> , (Byron) pentru voce și pian | 1884 |
| 16. | <i>Șase studii</i> , pentru pian | 1883 |
| 17. | <i>Studii în formă de variațiuni</i> , pentru pian | 1883 |
| 18. | <i>Două vechi cântece germane</i> , pentru voce și pian | 1885 |
| 19. | <i>Cvartet de coarde nr. 1 în Do major</i> | 1881 |
| 20. | <i>Două scene de balet</i> , în do minor pentru pian | ? |
| 21. | <i>Preludiu și fugă în stil liber</i> , pentru pian | 1878 |
| 22. | <i>Variațiuni și fugă, în formă liberă după Fr. Chopin</i> , pentru pian | ? |
| 23. | <i>Mică suită</i> , pentru violoncel și pian | ? |
| 24. | <i>Două lieduri</i> , pentru bas și pian | 1879 |
| 25. | <i>Gavota</i> , pentru pian | 1878 |
| 25. a | <i>Suita simfonică</i> , pentru orchestră | 1888 |
| 26. | <i>Cvartet de coarde nr. 2, în re minor</i> | 1888 |
| 27. | <i>Pagini populare finlandeze</i> , pentru pian la 4 mâini | 1888 |
| 28. | <i>Bagatele</i> , pentru vioară și pian | 1888 |
| 29. | <i>Sonata în Do major</i> , pentru vioară și pian | 1890 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| 30. | <i>Dans contrapunctic și Mică scenă de balet (III) pentru pian</i> | 1890 |
| 31. | <i>Konzertstück, pentru pian și orchestră</i> | 1890 |
| 32. | <i>Marș autohton țărănesc, pentru pian</i> | 1883 |
| 32. a | <i>Muzică simfonică, pentru orchestră</i> | 1888 |
| 33. | <i>Scenă de balet (IV) în forma unui vals concertant pentru pian</i> | 1892 |
| 34. | <i>Sonata pentru violoncel și pian</i> | 1882 |
| 34. a | <i>Suita a doua pentru orchestră</i> | 1895 |
| 35. | <i>Ave Maria, pentru voce și orchestră</i> | 1895 |
| 35. a | <i>Concert în Re major, pentru vioară și orchestră</i> | 1897 |
| 36. | <i>Preludiu și fuga, pentru pian</i> | 1882 |
| 36. a | <i>Sonata a doua pentru vioară și pian, în mi minor</i> | 1898 |
| 37. | <i>Douăzeci și patru de preludii, pentru pian</i> | 1890 |
| 38. | <i>Uvertura veselă, pentru orchestră</i> | 1897 |
| XXXIX | <i>Concert pentru pian și orchestră, cu alto solo și cor final (bărbătesc), text de Ochleneschläger</i> | 1904 |
| 40. | <i>Primăvara, vara, toamna, iarna, pentru coruri (bărb.) și orchestră</i> | 1882 |
| 41. | <i>Turandot, suită orchestrală</i> | 1904 |
| 42. | <i>Cântec de leagăn elegiac, pentru orchestră</i> | 1909 |
| 43. | <i>Nocturnă simfonică, pentru orchestră</i> | 1912 |
| 44. | <i>Fantezie indiană, pentru pian și orchestră</i> | 1913 |
| 45. | <i>Alegerea miresei, operă comică (după E. T. A. Hoffmann)</i> | 1910 |
| 46. | <i>Rondo arlechinesc, pentru orchestră</i> | 1915 |
| 47. | <i>Cântec-dans al spiritului, pentru orchestră</i> | 1915 |
| 48. | <i>Concertino, pentru clarinet și mică orchestră</i> | 1919 |
| 49. | <i>Două cântece, pentru voce și orchestră</i> | 1917 |
| 50. | <i>Arlechino sau Fereastra capriciu teatral</i> | 1918 |
| 51. | <i>Două studii simfonice pentru Dr. Faust</i> | 1919 |
| 52. | <i>Divertisment, pentru flaut și orchestră</i> | 1920 |
| - | <i>Turandot, operă în două acte (după C. Gozzi)</i> | 1917 |
| - | <i>Doctor Faust, operă în trei acte, terminată de Ph. Jarnach</i> | 1924 |
| - | <i>Cântec ȝigănesc, pentru voce și orchestră (Goethe)</i> | 1923 |
| 55. | <i>Elegie, pentru clarinet și pian</i> | 1921 |
| - | <i>Elegii (7 piese) pentru pian</i> | 1907 |
| - | <i>Din tinerețe (5 piese) pentru pian</i> | 1908 |
| - | <i>Fantezia după J. S. Bach, pentru pian</i> | 1909 |
| - | <i>Fantezia contrapunctistică, (3 versiuni) pentru pian</i> | 1910-1912 |
| - | <i>Sonatina nr. 1, pentru pian</i> | 1910 |
| - | <i>Sonatina nr. 2, pentru pian</i> | 1912 |
| - | <i>Jurnal indian (4 studii) pentru pian</i> | 1915 |
| - | <i>Sonatina (nr. 3), ad usum infantis, pentru pian</i> | ? |
| - | <i>Sonatina (nr. 4) în diem Nativitatis Cristi M.Cm XVII, pentru pian</i> | 1917 |
| - | <i>Trei file de album (Zürich, Roma, Berlin) pentru pian</i> | 1921 |
| - | <i>Două studii contrapunctice după J. S. Bach pentru pian</i> | ? |
| - | <i>Sonatina brevis (nr. 5) în signo Joannis Seb. Bach pentru pian</i> | ? |
| - | <i>Sonatina (nr. 6) super Carmen (după opera Carmen de Bizet), pentru pian</i> | 1920 |
| - | <i>Exerciții, pentru pian (caietele I-V)</i> | 1922 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| - | <i>Improvizație</i> pe coralul „Wie wohl ist mir e Freund des Seele” de J. S. Bach, pentru pian | 1916 |
| - | <i>Duetino concertant</i> , pentru două piană, pe motivul final al <i>Concertului</i> pentru pian și orchestră în fa major K. V. 459 de W. A. Mozart | 1919 |

1. Băseri a realizat numeroase transcripții și revizii ale operelor unor compozitori ca: Bach (7 volume), Beethoven, Wagner, Brahms, Chopin, Liszt, Schubert, Schumann, Weber și a

RESPIGHI Ottorino (1879–1936)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| - | <i>Concert pentru pian și orchestră</i> | 1902 |
| - | <i>Șase piese</i> , pentru pian | 1904 |
| - | <i>Nocturna</i> , pentru orchestră | 1905 |
| - | <i>Regele Enzo</i> , operă în trei acte (Domini) | 1905 |
| - | <i>Burlesca</i> , pentru orchestră | 1905 |
| - | <i>Suita în sol major</i> , pentru orchestră | 1905 |
| - | <i>Scherzo</i> , pentru voce și pian | 1906 |
| - | <i>Cântec popular</i> , pentru voce și pian | 1906 |
| - | <i>Canti all'antica</i> , pentru voce și pian | |
| - | <i>Cinci piese</i> , pentru vioară și pian | 1907 |
| - | <i>Fantezia</i> , pentru pian și orchestră | 1907 |
| - | <i>Concerto all'antica</i> , pentru vioară și orchestră | 1908 |
| - | <i>Șase piese lirice</i> , pentru pian | 1909 |
| - | <i>Marie Victoire</i> , operă în trei acte (E. Guiraud) | 1909 |
| - | <i>Semiramida</i> , operă în trei acte (A. Ceré) | 1910 |
| - | <i>Aretusa</i> , pentru voce (mezzosopran) și orchestră | 1911 |
| - | <i>Uvertura carnavalească</i> , pentru orchestră | 1913 |
| - | <i>Asfințit</i> , pentru mezzosopran și orchestră de coarde | 1914 |
| - | <i>Simfonia dramatică</i> , pentru orchestră simfonică | 1915 |
| - | <i>Fântânile Romei</i> , poem simfonic | 1917 |
| - | <i>Cinci lirice</i> , pentru voce și pian | 1917 |
| - | <i>Zeul pădurilor</i> , pentru sopran și 11 instrumente | 1917 |
| - | <i>Arii antice și dansuri pentru lăută</i> , suita I | 1917 |
| - | <i>Sonata în si minor</i> , pentru vioară și pian | 1917 |
| - | <i>Gingășie</i> , pentru voce (mezzo) și orchestră | 1918 |
| - | <i>Dughiana fantastică</i> , balet | 1919 |
| - | <i>Patru lirice</i> , pentru voce și pian | 1920 |
| - | <i>Oala magică</i> , balet pe teme populare ruse | 1920 |
| - | <i>Balada lui Gnomidi</i> , pentru orchestră | 1920 |
| - | <i>Patru lirice armene</i> , pentru voce și pian | 1921 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| - | <i>Concerto gregoriano</i> , pentru vioară și orchestră | 1921 |
| - | <i>Adagio cu variațiuni</i> , pentru violoncel și pian | 1921 |
| - | <i>Cvartetul doric</i> , pentru coarde | 1921 |
| - | <i>Trei preludii pe melodii gregoriene</i> , pentru pian | 1921 |
| - | <i>Frumoasa din pădurea adormită</i> , basm muzical pe un libret de G. Bistoli, după Perrault | 1922 |
| - | <i>Primăvara</i> , pentru soliști, cor și orchestră | 1923 |
| - | <i>Belfagor</i> , operă fantastică, în două acte cu prolog și epilog (libret de C. Guastalla) | 1923 |
| - | <i>Arii antice și dansuri pentru lăută</i> , suită simf. Nr. 2 | 1923 |
| - | <i>Pini din Roma</i> , poem simfonic | 1924 |
| - | <i>Concert în mod mixolidic</i> , pentru pian și orchestră | 1924 |
| - | <i>Poem de toamnă</i> , pentru vioară și orchestră | 1924 |
| - | <i>Șase cântece</i> , pentru copii, pentru pian | 1925 |
| - | <i>Vitralii</i> , impresii simfonice | 1926 |
| - | <i>Clopotul scufundat</i> , operă în patru acte (libret C. Guastalla, după Hauptmann) | 1927 |
| - | <i>Triptic botticellian</i> , pentru orchestră | 1927 |
| - | <i>Păsările</i> , suită simfonică | 1927 |
| - | <i>Impresii braziliene</i> , pentru orchestră | 1927 |
| - | <i>Serbări romane</i> , pentru simfonic | 1928 |
| - | <i>Toccata</i> , pentru pian și orchestră | 1928 |
| - | <i>Metamorphose Modi XII</i> , temă cu variațiuni (simfonice) | 1930 |
| - | <i>Arii antice și dansuri pentru lăută</i> , suita simfonică nr. 3 | 1931 |
| - | <i>Suita tabacherei</i> , pentru șase instrumente de suflat și pian la patru mâini | 1930 |
| - | <i>Belkis, regina di Saba</i> , balet | 1932 |
| - | <i>Maria egipteanca</i> , mister scenic în trei episoade (C. Guastalla) | 1932 |
| - | <i>Concert</i> , pentru cvintet (oboi, trompetă, vioară, contrabas, pian) și orchestră de coarde | 1933 |
| - | <i>Trei vocalize</i> , pentru voce și pian | 1933 |
| - | <i>Flacăra</i> , operă în trei acte (C. Guastalla) | 1934 |
| - | <i>Lucretia</i> , operă într-un act și trei momente (C. Guastalla) | 1937 |

DALLAPICCOLA Luigi (1904-1975)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| - | <i>Tiuri di Tapo</i> , pentru voce și pian | 1925 |
| - | <i>Caligo</i> , pentru voce și pian | 1925 |
| - | <i>Două cântece</i> , pentru mezzo-soprană, cor de femei și orchestră | 1927 |
| - | <i>Della mia terra</i> , pentru mezzo-soprană, cor și orchestră | 1928 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| - | <i>Două laude de Fra Jacopone da Todi</i> , pentru sopran, bariton și orchestră | 1929 |
| - | <i>Cântecul lui Quarnare</i> , pentru tenor, cor și orchestră (G. D. Anunzio) | 1930 |
| - | <i>Două lirice din Calewala</i> , pentru tenor, bariton, cor și percuție | 1930 |
| - | <i>Partita</i> , pentru orchestră, cu solo de sopran | 1932 |
| - | <i>Trei studii, după Calewala</i> , pentru soprană și orchestră de cameră | 1932 |
| - | <i>Divertimento</i> , pentru soprană și cinci instrumente | 1933 |
| - | <i>Coruri pe versuri de Michelangelo Buonarroti cel tânăr</i> (trei serii) | 1933-35 |
| - | <i>Laude</i> , pentru soprană și 13 instrumente | 1937 |
| - | <i>Muzică pentru trei pian</i> | 1935 |
| - | <i>Zbor de noapte</i> , operă (Antoine de Saint Exupéry) | 1940 |
| - | <i>Cântece de captivitate</i> , pentru cor și instrumente | 1938-41 |
| - | <i>Mic concert pentru Murial Convreau</i> , pentru orchestră | 1941 |
| - | <i>Cinci fragmente de Saffo</i> , pentru soprană și 15 instrumente | 1942 |
| - | <i>Sonatina canonica, după capricii de Paganini</i> , pentru pian | 1942 |
| - | <i>Sex carmina Alcaei</i> , pentru soprană și 11 instrumente | 1943 |
| - | <i>Două lirice de Anacreonte</i> , pentru soprană și 4 instrumente | 1945 |
| - | <i>Ciaccona, intermezzo și adaggio</i> , pentru violoncel solo | 1945 |
| - | <i>Rencesvals</i> (3 fragmente din Chanson de Roland) pentru bariton și pian | 1946 |
| - | <i>Două studii</i> , pentru vioară și pian | 1947 |
| - | <i>Marsia</i> , balet | 1948 |
| - | <i>Lirice, de Antonio Machado</i> , pentru soprană și pian | 1948 |
| - | <i>Trei poeme</i> , pentru soprană și orchestră și orch. De cameră (Joyce, Michelangelo Machado) | 1949 |
| - | <i>Job</i> , sacra reprezentatione. | 1949 |
| - | <i>Prizonierul</i> , operă (Ph. A. Villiers de l'Isle Adam și Ch. De Coster) | 1950 |
| - | <i>Tartiniana I</i> , pentru vioară și orchestră | 1951 |
| - | <i>Cântece de eliberare</i> , pentru cor și orchestră | 1951-55 |
| - | <i>Caiet muzical pentru Annalibera</i> , pentru pian (preluat pentru orchestră în <i>Variațiuni</i>) | 1952 |
| - | <i>Lieduri de Goethe</i> , pentru mezzo-soprană și orch. | 1953 |
| - | <i>Mică muzică nocturnă</i> , pentru orchestră | 1954 |
| - | <i>Tartiniana II</i> , pentru vioară și orchestră de cameră | 1955 |
| - | <i>Concert pentru noaptea nașterii anului 1956</i> , pentru soprană și 11 instrumente | 1957 |
| - | <i>Requiescant</i> , pentru cor și orchestră (ev. Matei, Joyce, O. Wilde) | 1958 |
| - | <i>Dialoguri</i> , pentru violoncel și orchestră | 1960 |
| - | <i>Trei întrebări cu două răspunsuri</i> , pentru voce solo și orchestră | 1962 |
| - | <i>Cinci cântece</i> , pentru bariton și 8 instrumente (S. Quasimodo) | 1962 |
| - | <i>Rugăciune</i> , pentru bariton și orchestră | 1962 |
| - | <i>Cuvinte de Sf. Pavel</i> , pentru voce și instrumente | 1964 |
| - | <i>Ulise</i> , operă | 1968 |
| - | <i>Tempus destruendi, Tempus aedificandi</i> , două coruri mixte a cappella: a) <i>Ploratus</i> , b) <i>Exhortatie</i> | 1970 |
| - | <i>Sic ut umbra</i> , pentru alto și patru grupe instrumentale | 1972 |
| - | <i>Despărțire</i> , pentru soprană și ansamblu de cameră | 1972 |

PETRASSI Goffredo (1904 –)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| - | <i>Culorile timpului</i> , pentru voce și pian | |
| - | <i>Uvertura de concert</i> , pentru orchestră | 1931 |
| - | <i>Partita</i> , pentru orchestră | 1931 |
| - | <i>Preludiu, arie și final</i> , pentru violoncel și pian | 1932 |
| - | <i>Vocaliză pentru adormirea unui copil</i> , pentru voce și pian | 1933 |
| - | <i>Concerto</i> , pentru orchestră nr. 1 | 1934 |
| - | <i>Lamento-ul Arianei</i> , pentru voce și pian | 1934 |
| - | <i>Psalm IX</i> , pentru cor mixt și orchestră | 1936 |
| - | <i>Concert pentru pian și orchestră</i> | 1936 |
| - | <i>Magnificat</i> , pentru sopran, cor și orchestră | 1939 |
| - | <i>Coru morților</i> , pentru cor și instrumente | 1940 |
| - | <i>Două lirice de Saffo</i> , pentru voce și pian sau 11 instrumente | 1941 |
| - | <i>Patru imne sacre</i> , pentru voce și orgă (sau orchestră) | 1941 |
| - | <i>Nebunia lui Orlando</i> , balet | 1942 |
| - | <i>Portretul lui Don Quijote</i> , muzică de film | 1947 |
| - | <i>Dialog angelic</i> , pentru două flaute | 1947 |
| - | <i>Sonata da camera</i> , pentru cembal și 11 instrumente | 1948 |
| - | <i>Moartea Ariei</i> , operă | 1950 |
| - | <i>Noche oscura</i> , pentru cor mixt și orchestră | 1950 |
| - | <i>Concert nr. 2</i> , pentru orchestră | 1951 |
| - | <i>Nonsense</i> , pentru voce și instrumente | 1952 |
| - | <i>Concert nr. 3</i> , (Récréation concertante), pentru orchestră | 1953 |
| - | <i>Concert nr. 4</i> , pentru orchestră | 1955 |
| - | <i>Concert nr. 5</i> , pentru orchestră | 1955 |
| - | <i>Concert nr. 6</i> , (Invenzione concertata), pentru orchestră | 1957 |
| - | <i>Cvartet de coarde</i> | 1958 |
| - | <i>Serenada</i> , pentru cembalo, flaut, viola, clarinet și percuție | 1958 |
| - | <i>Trio</i> , de coarde | 1959 |
| - | <i>Cordovanul</i> , operă | 1959 |
| - | <i>Concert pentru flaut și orchestră</i> | 1960 |
| - | <i>Propos d'Alain „Omul lui Dumnezeu”</i> , pentru bariton și 12 instrumente | 1960 |
| - | <i>Trio serenada</i> , pentru harpă, chitară și mandolină | 1962 |
| - | <i>Muzică de alămuri</i> , pentru suflători de alamă și percuție | 1963 |
| - | <i>Trei pentru șapte</i> , pentru trei interpreți și șapte instrumente de suflat | 1964 |
| - | <i>Motet</i> , pentru cor mixt | 1965 |
| - | <i>Octet de alămuri</i> , pentru 4 trompete și 4 tromboane | 1968 |
| - | <i>Soufle</i> , pentru 3 flaute (1 singur interpret) | 1969 |
| - | <i>Beatitudinile</i> , pentru bariton și cinci instrumente | 1969 |
| - | <i>Nuno</i> , pentru chitară | 1971 |
| - | <i>Elogiu pentru o umbră</i> | 1972 |
| - | <i>Ala</i> , pentru flaut (sau Ottavino) și cembalo | 1972 |
| - | <i>Odă lui Dallapiccola</i> , pentru cvartet de coarde | 1975 |
| - | <i>Mare septuor</i> , pentru clarinet, trompetă, trombon, vioară, violoncel, chitară și percuție | 1978 |

NONO Luigi (1924–)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| – | <i>Variațiuni canonice</i> pe o serie de Schönberg (op. 41) pentru orchestră | 1950 |
| – | <i>Polifonica-Monodica-Ritmica</i> , pentru 6 instrumente și percuție | 1951 |
| – | <i>Epitafe</i> , după F. G. Lorca, pentru solo, recitatoare, flaut și orchestră | 1953 |
| – | <i>Mantaua roșie</i> , balet | 1954 |
| – | <i>Cântec întrerupt</i> , pentru solistă, cor și orchestră | 1956 |
| – | <i>Variante</i> , pentru vioară, cvartet și percuție | 1957 |
| – | <i>Compoziție pentru orchestră nr. 2</i> (Diario Polacco '58) | 1958 |
| – | <i>Intoleranța</i> , 1960, operă | 1961 |
| – | <i>Cântece de viață și de dragoste</i> , pentru oboi și orchestră | 1962 |
| – | <i>Fabrica iluminată</i> , pentru solo și bandă de mag | 1964 |
| – | <i>Descoperirea</i> , muzică de scenă | 1965 |
| – | <i>Ricorda cosa ti homo fatto in Auschwitz</i> , pentru voci și lăută | 1965 |
| – | <i>A floresta e joven e cheja de vida</i> , pentru sopran, clarinet, placă de aramă și bandă de mag | 1966 |
| – | <i>Contrappunto dialettico</i> , pentru bandă de magnetofon | 1968 |
| – | <i>Muzică manifest nr. 1</i> , pentru voci și bandă de mag. | 1966 |
| – | <i>Și atunci el a înțeles</i> , pentru șase voci de femei și bandă de magnetofon | 1970 |
| – | <i>Ca un fluviu de putere și lumină</i> , pentru soprană, pian, orchestră și bandă de magnetofon | 1972 |
| – | <i>Das atmende Klarsein</i> , pentru flaut, bas și voci | 1981 |
| – | <i>Risonanze erranti</i> , pentru mezzo și trei instrumente | 1985 |
| – | <i>La lontananza nostalgica – futura – Madrigale a piu, Caminantes con Gidon Kremes</i> , pentru vioară bandă de magnetofon și aparate live-electronice | 1988 |

BERIO Luciano (1926–)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| – | <i>Două piese sacre</i> , pentru 2 soprane, 2 harpe, timpan și 12 clopote | 1949 |
| – | <i>Variațiuni</i> , pentru orchestră | 1953 |
| – | <i>Muzică de cameră</i> , pentru voce de femei, clarinet violoncel și harpă (J. Joyce) | 1953 |
| – | <i>Mimusic I</i> , muzică electronică | 1953 |
| – | <i>Nones</i> , pentru cor și orchestră | 1954 |
| – | <i>Mutații</i> , muzică electronică | 1954 |
| – | <i>Divertimento</i> , pentru orchestră (colaborare cu Maderna) | 1955 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| - | <i>Alleluyah I</i> , pentru șase grupe orchestrale | 1956 |
| - | <i>Cvartet de coarde</i> | 1956 |
| - | <i>Serenata I</i> , pentru flaut și 14 instrumente | 1957 |
| - | <i>Alleluyah II</i> , pentru cinci grupe orchestrale | 1958 |
| - | <i>Sequenza</i> , pentru flaut solo | 1958 |
| - | <i>Tempi concertați</i> , muzică electronică | 1958 |
| - | <i>Difference</i> , pentru 5 instrumente și bandă | 1959 |
| - | <i>Thema-Omagio a Joyce</i> , muzică electronică | 1959 |
| - | <i>Quaderni I</i> , pentru suflători, 2 harpe și celestă | 1960 |
| - | <i>Quaderni II</i> , pentru orchestră | 1960 |
| - | <i>Cercuri</i> , pentru voce de femei, harpă și percuție | 1960 |
| - | <i>Epifanie</i> , pentru voce de femeie și orchestră | 1961 |
| - | <i>Passagio</i> , pentru soprană, două coruri și orchestră | 1962 |
| - | <i>Laborintus</i> , pentru mezzo-soprană, voci de copii, recitator, 2 actori, cor vorbit, 8 mimi, orchestră și bandă | 1964 |
| - | <i>Quaderni III</i> , pentru orchestră | 1965 |
| - | <i>Gesti</i> | 1966 |
| - | <i>Simfonia</i> , pentru opt voci și orchestră | 1968 |
| - | <i>Secventa VII</i> , pentru oboi solo | 1969 |
| - | <i>Mișcare</i> , pentru orchestră | 1970 |
| - | <i>Still (Liniște)</i> , pentru orchestră | 1973 |
| - | <i>Point on the curve to find</i> , pentru pian și 23 instrumente | 1974 |

MADERNA Bruno (1920–1973)

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| - | <i>Tre liriche greche</i> , pentru sopran, cor și instrumente | 1948 |
| - | <i>Serenata</i> , pentru 11 instrumente | 1948 |
| - | <i>Cencerto</i> , pentru 2 pianе și orchestră de cameră | 1949 |
| - | <i>Studii pentru Procesul de Fr. Kafka</i> , pentru recitator, soprană și orchestră | 1949 |
| - | <i>Composizione I</i> | 1950 |
| - | <i>Composizione II</i> | 1950 |
| - | <i>Improvisazione I</i> | 1951 |
| - | <i>Improvisazione II</i> | 1952 |
| - | <i>Musica su due dimensioni</i> , pentru flaut și bandă de magnetofon | 1952 |
| - | <i>Sequenza</i> , muzică electronică | 1954 |
| - | <i>Notturmo</i> „ „ | 1954 |
| - | <i>Sintaxi</i> , „ „ | 1955 |
| - | <i>Cvartet de coarde</i> | 1957 |
| - | <i>Continuo</i> , muzică electronică | |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| - | <i>Serenata II</i> , pentru 11 instrumente | 1957 |
| - | <i>Concert pentru pian și orchestră</i> | 1959 |
| - | <i>Musica su due dimensioni II</i> , muzică electronică | 1960 |
| - | <i>Serenata II</i> , muzică electronică | 1961 |
| - | <i>Le rire</i> , muzică electronică | 1962 |
| - | <i>Honeyrêves</i> , pentru flaut și pian | 1961 |
| - | <i>Concert pentru oboi și orchestră nr. I</i> | 1962 |
| - | <i>Musica su due dimensioni III</i> , pentru flaut și orch. | 1963 |
| - | <i>Aulodia per Lothar</i> , pentru oboiul d'amore și chitară (ad libitum) | 1965 |
| - | <i>Musica su due dimensioni IV</i> | 1965 |
| - | <i>Amanda</i> , pentru orchestră de cameră | 1966 |
| - | <i>Concert pentru oboi și orchestră nr. 2</i> | 1967 |
| - | <i>Iřdmung</i> , pentru vioară solo | 1967 |
| - | <i>Serenada, per un satellite</i> , pentru 17 instrumente | 1969 |
| - | <i>Quadrivium</i> , pentru patru grupe orchestrale | 1969 |
| - | <i>Music of gaiety</i> , pentru orchestră de cameră | 1970 |
| - | <i>Juilliard Serenade</i> , pentru orchestră de cameră și bandă magnetică | 1971 |
| - | <i>Piece for Ivry</i> , pentru vioară solo | 1971 |
| - | <i>Solo</i> , pentru oboi | 1971 |
| - | <i>Iřiola</i> , pentru viola solo | 1971 |
| - | <i>Ausstrahlung</i> , pentru sopran, oboi, corn, orchestră și bandă de magnetofon | 1971 |
| - | <i>Giardino religioso</i> , pentru ansamblu de cameră | 1972 |
| - | <i>Stellegrama</i> , pentru orchestră | 1972 |
| - | <i>Serenata IV</i> , pentru 20 instrumente și bandă de mag. | 1972 |
| - | <i>Aura</i> , pentru orchestră | 1972 |
| - | <i>„Invenzione radiofonice”. Ages</i> , (după Shakespeare) pentru voce, cor, orchestră și bandă de mag. | 1972 |
| - | <i>Concert pentru oboi și orchestră nr. III.</i> | 1973 |

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Berger, Wilhelm G. *Muzica simfonică*, ghid, vol. IV și V. Editura muzicală, București, 1976 și respectiv 1977.
- Busoni, Ferruccio *Entwurf einer neuen Aesthetic der Tonkunst*. Berlin Verlag C. Schmidt & C., Triest, 1907.
- Collaer, Paul *La musique moderne*. Editions Meddens Paris – Bruxelles, 1963.
- Dallapiccola, Luigi *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia e curs di Fiamma Nicolodi*. Edizioni Suvini Zerboni – Milano, 1976.
- Nono, Luigi *Texte / Studien zu seiner Musik*. Friburg, 1975.
- Respighi, Elsa *Ottorino Respighi*. Editura muzicală, București, 1984.
- Vlad, Roman *Storia della dodecafonia*. Edizione Suvini Zerboni, Milano, 1958.
- Wogt, Hans *Neue Music seit 1954*. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1972.

4. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ ENGLEZĂ

După puternica afirmare din perioada elisabetană prin virginaliști și mai ales prin Henry Purcell, cultura muzicală engleză se retrage din competiția europeană pentru supremație și timp de aproape 250 de ani nici unul dintre compozitorii britanici nu a mai reușit să se ridice – prin creațiile lor – la înălțimea marilor corifei ai muzicii preclasice, clasice și romantice. Până în primele decenii ale secolului XX, când Euterpe își îndreaptă din nou privirile spre marea insulă rebinecuvântând-o și, treptat, câțiva creatori de frumos sonor atrag atenția lumii muzicale de pretutindeni. Este momentul în care în Anglia și în întreaga ambianță muzicală occidentală, se pune tot mai mult problema afirmării specificului național, a prestării și continuării tradițiilor celor mai valoroase ale scrisului muzical, a găsirii unor noi modalități proprii și specifice naționale, inconfundabile, de afirmare împotriva modernismului și extravaganțelor ce tindeau să se impună tot mai autoritar.

În toată această perioadă, viața muzicală engleză a fost susținută și reprezentată de muzicieni de pe continent – mai ales germani – poposiți la Londra la Covent Garden, Queen's Hall și Sadler's Wells, autohtonii având o participare palidă și neconvingătoare, perspectiva afirmării unei veritabile autenticități naționale ivindu-se abia spre sfârșitul secolului al XIX-lea când, după o lungă perioadă de așteptare și maturizare, apar câțiva muzicieni ale căror creații au determinat modificări hotărâtoare în procesul afirmării muzicii engleze în lume. Edward Elgar, Frederick Delius și Ralf Vaughn Williams sunt cei mai reprezentativi muzicieni englezi ai acestei perioade, creațiile lor trecând – după 1900 – și pe continent, pregătind calea afirmării generației de compozitori naționali născuți în primele două decenii ale secolului XX, dintre care s-au detașat William Walton, Michael Tippett și Benjamin Britten, ultimul – prin activitatea și creațiile sale – reușind să ridice muzica engleză la nivelul marilor culturi muzicale ale secolului, numele său înscriindu-se alături de cele ale lui Honegger și Milhaud, Hindemith și Orff, Dallapiccola și Petrassi, Stravinski, Enescu, Prokofiev și Șostakovici.

BENJAMIN BRITTEN (1913–1976)

„Nu are importanță stilul pe care un compozitor îl alege, atâta timp cât are ceva precis de spus și o spune clar”.

EDWARD BENJAMIN BRITTEN

Vasta frescă a muzicii contemporane și-a conturat profilurile și și-a individualizat personalitățile evidențiindu-le după trăsăturile proprii tot mai acuzate de scurgerea implacabilă a timpului, printre ele profilându-se distinct și figura lui Benjamin Britten³⁴¹, prezență componistică engleză de suavă discreție și simplitate, ce prin creația sa aduce o puternică undă de originalitate și noutate. Urmărit pe întreaga traiectorie, Britten ne apare mai puțin ca exponent al tendințelor noilor tradiții stilistice ale secolului XX, și mai curând ca un neoclasic, un cunoscător profund al regulilor readucerii trecutului în prezent, bineînțeles fără o simetrie obligatorie și fără o perfectă sincronizare. Din fizionomia vremii sale, Britten a sesizat sensul de continuitate, baza acestuia constituind-o legătura cu tradiția, cu viața, muzica sa fiind o permanentă căutare a omului, o permanentă încercare de acordare și armonizare a sensibilității umane cu realitatea înconjurătoare. „Cred – spunea Britten – că un artist trebuie să fie o parte integrantă a comunității în mijlocul căreia trăiește, trebuie să lucreze pentru acea comunitate, cu acea comunitate, și să-i fie de folos. În ultima sută de ani, această fuziune a fost din ce în ce mai rară

³⁴¹ Edward Benjamin Britten s-a născut la 22 noiembrie 1913, în localitatea Lowestoft, în Suffolk, pe malul Mării Nordului, fiind fiul unui dentist. Primele manifestări muzicale apar la vârsta de cinci ani, când Britten începe să cânte la pian și să compună. La vârsta de zece ani începe să studieze armonia iar după doi ani devine elevul lui Frank Bridge, sub îndrumarea căruia compune cu o ușurință impresionantă. Activitatea de creație este continuată și în anii petrecuți la Gresham's School (Norfolk). În anul 1929, intră la Conservatorul din Londra, studiind compoziția cu John Ireland. Din perioada aceasta datează *Sinfonetta cors I* și *Psalmul 130*. După absolvirea Conservatorului, Britten se afirmă din ce în ce mai mult în viața muzicală engleză, lucrările sale devenind cunoscute și pe continent: în Spania, la Barcelona (1936), în Austria, la Salzburg (1937), unde i s-au interpretat *Variațiuni pe o temă de J. S. Bridge*. Între 1939-1942, Britten trăiește în S.U.A. în compania lui Aaron Copland și a prietenului său Peter Pears. Reîntors în Anglia, Britten participă la fondarea Grupului englez de operă, iar în 1947, împreună cu Pears și Crozier fondează Festivalul de la Aldenburg (Suffolk), menținut până în zilele noastre. A călătorit prin Europa și în Extremul Orient, Canada, America de Sud și de Nord. În 1959, Universitatea din Cambridge îi conferă titlul de Doctor honoris causa. Apoi în 1964, primește premiul Aspen din Colorado și Ordinul meritului, cea mai înaltă distincție engleză. A murit la Aldenburg la 4 decembrie 1976.

și din această pricină au suferit atât artistul, cât și comunitatea. Artistul a suferit de multe ori pentru că fără un auditoriu, sau numai cu un auditoriu foarte intelectual – fără, așadar, un contact cu publicul – opera sa tinde să devină un fel de «turn de fildeș» lipsit de o adevărată flacără. De aceea, o mare parte a creației moderne este obscură și nepractică, putând fi folosită numai de interpreți cu un înalt grad de măiestrie și înțeleasă numai de cei mai erudiți»³⁴².

Spirit comprehensiv și modern, în ciuda inflexiunilor clasicizante, Britten realizează în arta sa o ingenioasă întreprindere de valorificare a bogatului fond spiritual insular, imprimând muzicii sale caracter universal, păstrându-și, totuși, independența și originalitatea stilistică națională, dată de predilecția sa pentru muzica vocală, de influență exercitată asupra sa de folclorul britanic, de umorul său bonom specific englezesc, de raportarea permanentă la tradițiile mai vechi ale muzicii engleze reprezentate de Purcell, Gay și Pepusch.

Nealiniat vreunei tendințe stilistice contemporane, compunând cu o mobilitate impresionantă, Britten a creat o operă diversă și accesibilă, ce cuprinde toate genurile muzicale – de la melodii pentru voce și pian, la opere, de la piese instrumentale, la sonate, concerte și simfonii, toate intrate definitiv în viața muzicală engleză și, o mare parte, în fondul peren al culturii universale.

CREAȚIA

Înzestrat cu o forță de concentrare și comunicare rar întâlnită, având darul portretizării subtile și nuanțate a psihologiei umane, Britten este unul dintre compozitorii a căror operă – în ansamblul creației contemporane – se înscrie ca un mare triumf al spiritului uman. Și aceasta tocmai pentru că Britten nu inovează și nu aduce nimic nou în limbajul muzical sau în arhitecturile sonore, din cele existente își alege acele elemente sonore care convin cel mai bine sensibilității sale particulare, edificiile sale sonore fiind asemănătoare cu ale altora, dar substanțial înnoite în conținut și în modul particular de articulare a limbajului. Poate că tocmai acest mod de abordare a compoziției i-a facilitat realizarea unui mare număr de lucrări (94 de opusuri, plus altele nenumerate) din acest punct de vedere, Britten apropiindu-se de Honegger, Hindemith, Șostakovici și alți titani ai secolului XX.

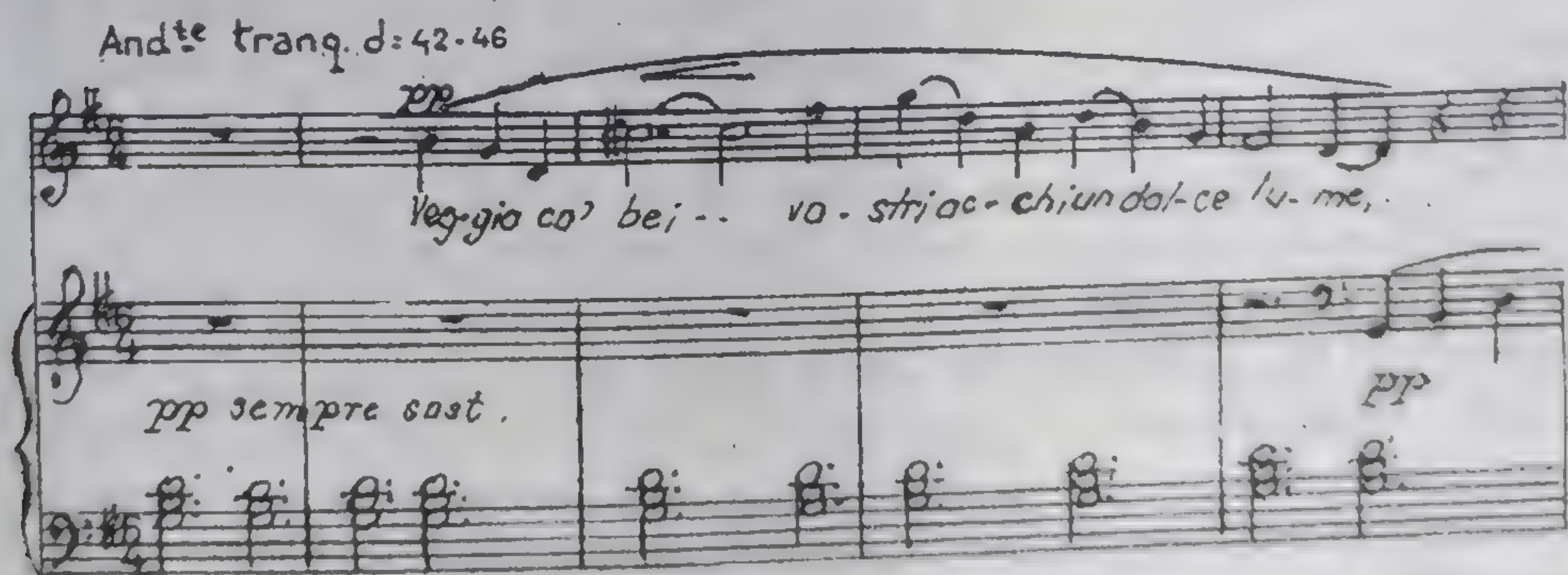
Fără a manifesta predilecție pentru vreun gen anume, Britten a compus permanent, din copilărie și până la sfârșitul vieții, manevrând cu aceeași dezinvoltură pianul solo sau orchestra, cântul solo sau în ansamblu.

³⁴² Imogen. Holst: *Britten*. Editura muzicală, București, 1972, pag. 96-97

Creația vocală

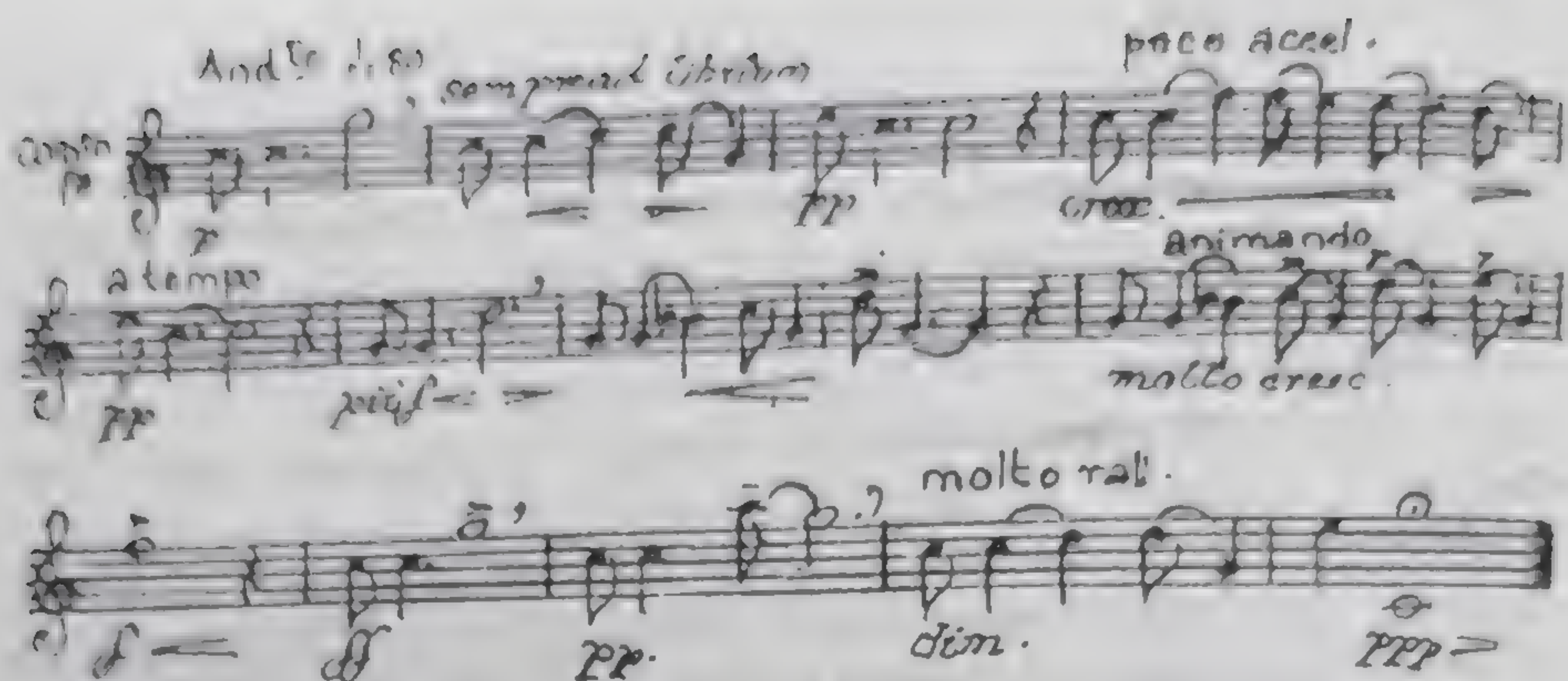
Și totuși, privind lista creațiilor sale³⁴³, vom observa o mai mare pondere acordată muzicii vocale, fiind genul atât de popular în Anglia, printre primele lucrări premergătoare primului opus: *Simfonieta opus 1* (1932), înscriindu-se și *Quatre Chanson Françaises* (Patru cântece franceze, 1928), pentru soprană și orchestră, pe versuri de V. Hugo și P. Verlaine, realizate într-o formă simplă, vădind însă multă fantezie și ușurință în manevrarea ansamblului orchestral.

Acestora le-au urmat altele cuprinse în cicluri de melodii. Astfel au fost: *Friday Afternoons, opus 7* (După amiezele de vineri, 1934), o carte de cântece pentru școlari; *Our Hunting Father, opus 8* (Părinții noștri vânători, 1936), un ciclu de cinci melodii (*Prolog Rats Away!, Messalina, Dance of Death, Epilogue*) pentru soprană și orchestră, pe versuri de W. A. Auden, concepute ca o acțiune scenică al cărei subiect evidențiază într-o concepție comică, legăturile omului cu animalele; *On this Island, opus 11* (Pe insulă, 1937), cinci melodii pentru voce înaltă și pian, pe versuri tot de Auden; *Les Illuminations, opus 18* (Iluminațiile, 1939), pentru soprană sau tenor și orchestră de coarde, pe versuri de A. Rimbaud, un ciclu de opt melodii interesante prin nota nostalgică, impresionistă a expresiei; *Seven Sonnets of Michelangelo, opus 22* (Șapte sonete de Michelangelo, 1940), pentru tenor și pian, remarcabile prin invenția melodică, menită să tălmăcească subtil versurile lui Michelangelo, lucrare evidențiind stilul muzical matur al compozitorului, clar și expresiv, bazat pe armonii simple, cu un acompaniament convingător și discret;



Serenadă, opus 31 (1943), pentru tenor solo, corn și orchestră de coarde pe texte de Catton, Tennyson, Blake, anonim din sec. XII, Ben Jonson și Keats, reușind un ciclu încheiat de șase melodii (*Pastoral, Nocturnă, Elegie, Bocet, Imn și Sonet*) încadrate între un *Prolog*, cântat de cornul solo,

³⁴³ Vezi lista de lucrări, la pag. 304.



și un Epilog, care nu este altceva decât reluarea prologului, un ciclu de o frumusețe nouă, stranie, în care auditorii au sesizat „că plutește ceva în aer care vestește o renaștere” a muzicii engleze³⁴⁴; *The Holy Sonnet of John Donne*, opus 35 (Sonete sacre de John Donne, 1945), nouă melodii pentru tenor și pian, în care Britten transpune muzical „poeme pasionate, în care moartea este înfrântă în mod triumfător”³⁴⁵; cele trei *Canticle: Canticle I* opus 40 (Cântare I, 1947) pentru tenor și pian, *Canticle II „Abraham and Isaac”*, opus 51 (Cântare II, „Avram și Isaac”, 1952), pentru alto, tenor și pian și *Canticle III „Still falls the Rain”*, opus 55 (Cântare III, Liniște, vine ploaia) pentru tenor, corn și pian; *Winter Words*, opus 52 (Cuvinte de iarnă, 1953), șapte melodii pentru voce și chitară, pe versuri de Th. Hardy, bogate în armenii, colorate, de factură mai accentuat-cromatică; *Nocturne*, opus 50 (Nocturna, 1958), pentru tenor, șapte instrumente obligate și orchestră de coarde, o lucrare amplă (de 25 minute) dedicată Almei Mahler, pe versuri de Shelley, Tennyson, Coleridge, Middleton, Owen, Wordsworth, Keats și Shakespeare, una dintre cele mai realizate lucrări vocale ale compozitorului; *Sechs Holderlin-Fragmente*, opus 61 (Șase fragmente de Hölderlin, 1958), pentru tenor și pian; *The Song and the of William Blake*, opus 74 (Cântecele și proverbele lui William Blake, 1965), pentru bariton și pian, scrise pentru Dietrich Fischer Dieskau și *Echo Poeta*, opus 76 (Ecoul poetului, 1965), pentru voce și pian, pe versuri de Pușkin, o suită de șase melodii compuse în Armenia, „un dialog între poet și lipsa de sensibilitate a lumii pe care o descrie”³⁴⁶.

La aceste cicluri de melodii se adaugă numeroase lucrări corale (*cappella* sau cu acompaniament de pian sau orchestră) cantatele și oratoriile

³⁴⁴ J. Holst, op. cit., pag. 46

³⁴⁵ Idem, pag. 54

³⁴⁶ Idem, pag. 102

sale, dintre care rețin atenția: *S-a născut un băiat*, opus 3 (1933, revăzut în 1955), variațiuni pentru cor mixt (bărbați, femei) și de copii, o realizare surprinzătoare, a unui tânăr elev de liceu; *A Ceremony of Carols*, opus 28 (Ceremonia colindelor, 1942), pentru voce de sopran și harpă, o suită de cântece pe texte vechi engleze, de cea mai suavă expresie, realizate într-o mare varietate de forme, dedicate copiilor, în *This Little Babe* (Pruncul acesta), reușind un canon; *Rejoice in the Lamb*, opus 30 (Bucurați-vă de venirea mielului, 1943) pentru soliști, cor și orgă și *Saint Nicolas*, opus 42 (Sfântul Nicolae, 1948), pentru tenor, cor și orchestră, două cantate intens dramatizate, a doua deschizând primul festival de la Aldenburg (1948); *Cantata academica, Carmen Basiliense*, opus 62 (1959), pentru solist, cor și orchestră, lucrarea fiind scrisă pentru aniversarea a șase sute de ani de la înființarea universității din Basel, o lucrare contrapunctică, bogată în melodii cantabile, unele de factură folclorică elvețiană, cu elemente neoclasice (tematism diatonic, armonii clare, forme cizelate); *Missa brevis*, opus 63 (1959) pentru cor de copii și orgă, scrisă pentru corul catedralei din Westminster, o muzică exigentă în planul realizării vocal-instrumentale simplă și accesibilă, dar de mare frumusețe melodică și expresivă; *War requiem* opus 66 (Recviemul de război, 1961) pentru soliști (soprană, tenor și bariton), cor, orchestră, orchestră de cameră, cor de copii și orgă, o lucrare ce a făcut înconjurul lumii, constituindu-se ca un zguduitor avertisment dat omenirii de Britten, artistul care întotdeauna a nutrit idei pacifiste, o lucrare pe versuri de Wilfred Owen, poet participant la primul război mondial, de un intens dramatism, de emoție și expresivitate puternice, date de conținutul textului în limba latină, dar mai ales de muzică, o muzică de factură polifonică liniară, de spirit neoclastic, asemănătoare cu cea din *Canticum sacrum* de Stravinski, lucrarea, alcătuită din *Requiem aeternam*, *Dies irae*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei* și *Liberatione*, înscrind-se în rândul celor mai reprezentative creații ale lui Britten; cantata *Misericordium*, opus 69 (1965), pentru tenor și bariton solo, cor, orchestră de coarde, pian, harpă și percuție, scrisă pentru centenarul Crucii Roșii Internaționale; *Children's Crusade*, opus 82 (Cruciada copiilor, 1968), pentru cor de copii și orchestră, transpunere muzicală a „sfâșietoarei balade a lui B. Brecht, balada copiilor pierduți, vagabondând în grupuri în prima iarnă glacială a ultimului război”³⁴⁷, o muzică simplă ca factură și construcție architecturală, dar de a puternică expresie, directă, adresată ascultătorilor.

Creația instrumentală și de cameră

Preferința pentru cantabilitate melodică, pentru claritate și expresivitate este remarcată și în lucrările instrumentale și de cameră, puține ca număr,

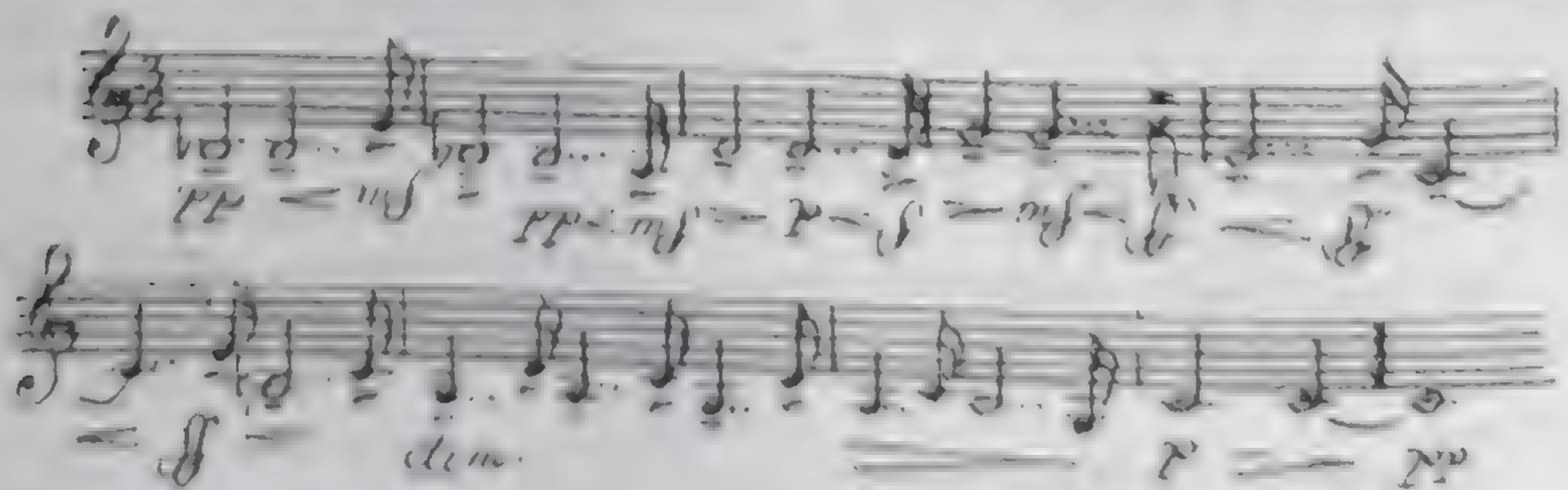
³⁴⁷ I. Holst, op. cit., pag. 108.

comparativ cu cele destinate vocii și ansamblurilor vocale, dar de mare valoare artistică.

Prima a fost *Phantasy Quartet, opus 2* (Cvartet-fantezie, 1932), pentru oboi, vioară, violă și violoncel, prezentată în 1934 la Festivalul din Florența, o lucrare construită monobloc, în care pot fi delimitate patru mișcări ale unui cvartet (*Andante alla marcia, Allegro giusto, Andante, Tempo I-mo Andante alla marcia*), ce evidențiază câteva dintre particularitățile stilistice ale compozitorului: claritatea formei, unitatea ciclului, tehnica variației, armonia tonală și coloritul timbral cameral.

Aceste trăsături apar mult mai net conturate în lucrările care au urmat: în *Holiday Diary, opus 5* (Jurnal duminical, 1934), o suită pentru pian, în *Suita pentru vioară și pian, opus 6* (1935), în *Introducere și rondo alla Barlesca*, și în *Mazurca elegiacă, opus 23*, ambele pentru două pianе, compuse în America, în anul 1941. Tot în America a fost compus și primul său *Cvartet de coarde, în re major, opus 25* (1941), o arhitectură cvadripartită alcătuită din: *I – Andante sostenuto, II – Allegretto con slancio, III – Andante calmo, IV – Molto vivace*, încadrabilă în sferile neoclasicismului, caracteristic anilor de după 1930, lucrarea impunându-se prin verva sa luminoasă, prin optimismul și robustețea pe care le degajă muzica de factură tonală, diatonică, cu unele tendințe de accentuare a cromatizării, observabile mai ales în partea a doua – *Scherzo* –, dar și în secțiunea centrală a *Andantelui*. De remarcat aici prezența măsurii de 5/4 ce se schimbă doar de două ori; prima oară în 7/4, pentru o măsură doar, și a doua oară, în 8/4, tot pentru o măsură numai.

Spre deosebire de primul, *Cvartetul de coarde nr. 2, în C, op. 36* (1945), scris pentru comemorarea a 250 de ani de la moartea lui Purcell, se remarcă printr-o mai accentuată dramaturgie muzicală impusă de maturizarea stilistică a compozitorului, de perfecta stăpânire a mijloacelor de expresie, de limbajul său clasico-romantic contemporan, de o mai conștientă și preponderentă utilizare a tehnicii polifonice. Lucrarea are o alcătuire tripartită (*I – Allegro calmo senza rigore*, o formă clară de sonată, tratată cu unele licențe, *II – Vivace*, un scherzo tumultuos și dinamic și *III – Chacony-Sostenuto*, o formă polifonică variațională, o splendidă ceaconă edificată din 20 de variațiuni, pe o temă asemănătoare ca intervale și ritm, cu tema *Simfoniei a IV-a* de A. Bruckner,



variațiunile fiind orânduite în trei cicluri despărțite prin trei „Cadenza” ad libitum, prima, încredințată violoncelului, după variațiunea a șaptea a doua, încredințată violei, după variațiunea a treisprezecea și a treia, încredințată viorii, după variațiunea a nouăsprezecea, înainte de final.

Cvartetul de coarde nr. 3 (1976) este „cântecul de lebedă” al compozitorului.

O interesantă realizare o reprezintă *Lachrimae, opus 48*, un cântec de Dowland (1950), pentru violă și pian, o temă cu zece variațiuni „Reflectil” cum le numește compozitorul, de caracter (*Allegretto molto comodo, Animato, Tranquillo, Allegro con moto, Largamente, Appassionato, Alla Valse moderato, Allegro marcia, Lento, Listeso tempo*), pe care a dedicat-o renumitului violist William Primrose, o lucrare în care se urmărește nu virtuozitatea tehnică instrumentală, ci expresia.

Tot așa și cele *Six metamorphoses after Ovid, opus 49* (Șase metamorfoze după Ovidiu, 1951), pentru oboi solo, o suită în care șase poeme de Ovidiu sunt „metamorfozate” muzical, compozitorul transformând sonor. în forme variate, șase imagini sugerate de lectura textelor (Pan, cântând la Sirinx, Faeton, pe calul înaripat, Niobe, plângând moartea celor 14 fii transformați în munți, Bachus, benchetuind, Narcis îndrăgostit de chipul său, transformat apoi în floare, Aretusa transformată în fântână), realizate într-o mare varietate de forme și într-un larg diapazon de modalități și mijloace de expresie, lucrarea ocupând un loc de frunte în muzica instrumentală a sec. XX.

De un interes deosebit în rândul violonceliștilor se bucură *Sonata pentru violoncel și pian, în do major, opus 65* (1961), alcătuită din: *I – Dialog, II – Scherzo-pizzicato, III – Elegia, IV – Marș și V – Perpetuum mobile*. Dedicată lui M. Rostropovici, *Sonata* se impune prin echilibrul arhitecturii pentapartite, prin varietatea tematică și bogăția melodică, prin expresia romantică (mai ales a *Elegiei*), prin scriitura măiestrită și claritatea armonică.

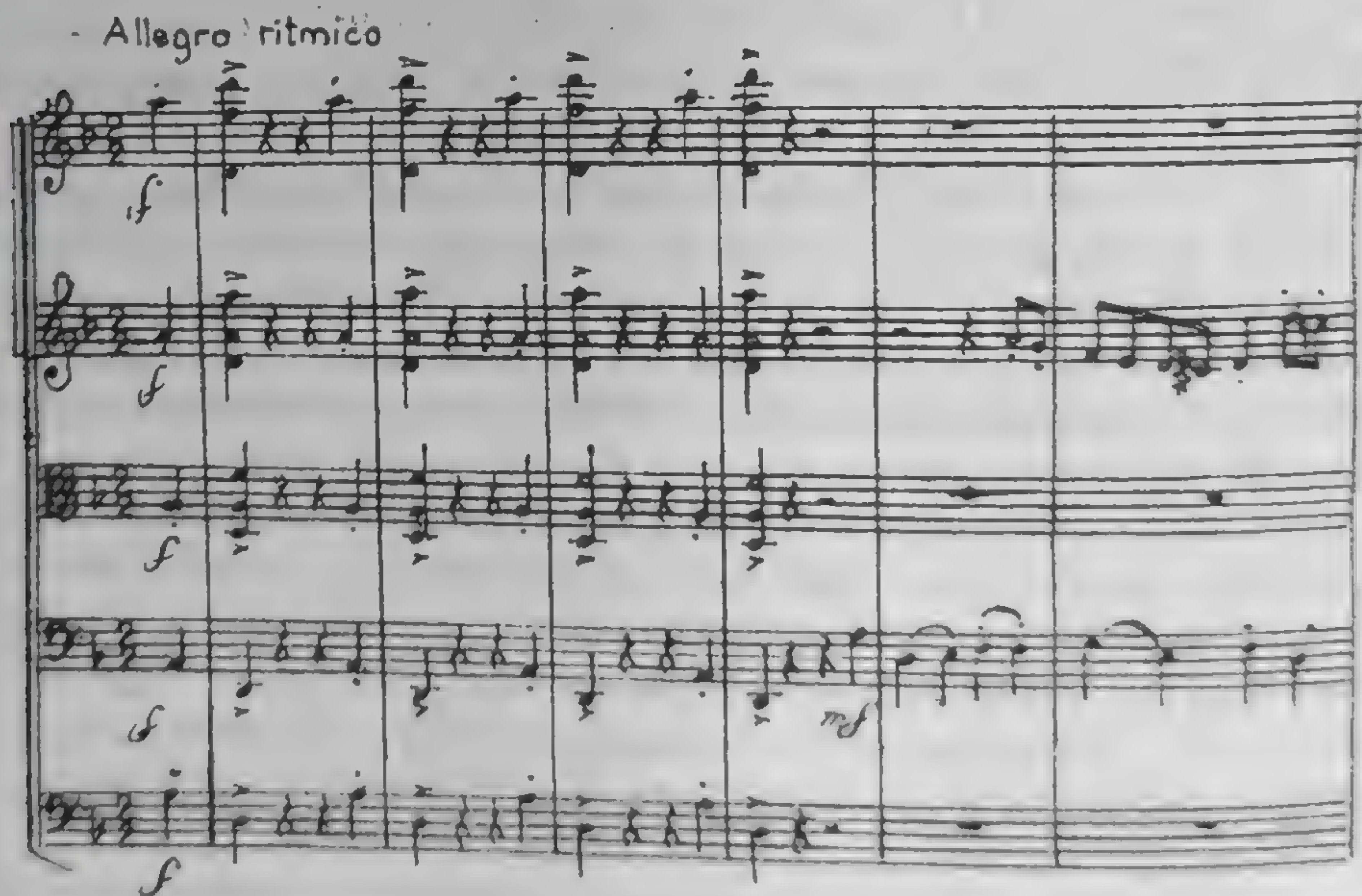
Acestuia i-au urmat cele trei suite pentru violoncel solo: *Suita I în sol major, opus 72* (1965) alcătuită din nouă părți (*Canto I, Fuga, Canto II, Canto II, Serenada, Marș, Canto III, Burdon și Canto IV*), *Suita a II-a în re major, opus 80* (1967), alcătuită din cinci părți (*I – Sonata, II – Fuga, III – Scherzo, IV – fără denumire, V – Ciaccona*) și *Suita a III-a fără nume* de opus (1971), toate lucrări ce amintesc prin factura lor de stilul celorlalte suite de J. S. Bach.

Alte lucrări ca: *Variațiunile Gemeni* pe o temă de Z. Kodaly, *opus 73* (1965), pentru flaut, vioară și pian la patru mâini, *Suita în do major opus 83* (1969) pentru harpă solo ș.a., relevă diversitatea preocupărilor compozitorului, bogăția sa inspirațională, dublate de o măiestrie compozițională ireproșabilă.

Creația simfonică și concertantă

Împliniri de excepție și în genul muzicii simfonice și concertante create de Britten, de care s-a simțit atras încă din copilărie. Căci, nu întâmplător, primul opus este o lucrare simfonică: *Simfonieta opus 1* (1932), pentru orchestră de cameră (zece instrumente), lucrarea scrisă în conservator și dedicată mentorului său Franck Bridge – încadrându-se în acțiunea generală europeană de ascensionare a unui gen în curs de profilare tot mai accentuată în creația contemporană. Simplă ca factură, alcătuită din trei părți (*I – Poco presto e agitato, II – Variations – Andante lento și III – Tarantella – Presto vivace*) reunite prin „attacca”, lucrarea relevă simțul orchestral, invenția melodică, ritmică și spontaneitatea inspirației tânărului compozitor de 19 ani.

Pe aceleași coordonate estetice se înscrie și lucrarea următoare, *Simple Symphony, opus 4* (1934), pentru orchestră de coarde, transcripție după *Suita nr. 1 pentru pian* (1926), lucrare apreciată drept o contribuție distinctă la dezvoltarea simfonismului de accepțiune clasico-romantică tradițională. De formă cvadripartidă (*I – Boisterous Bourrée, II – Playful pizzicato, III – Sentimental Saraband și IV – Frolicsome Finale*), *Simfonia simplă* s-a făcut remarcată și cunoscută în lumea întreagă, datorită muzicii sale accesibile, cantabile, de factură neoclasică,

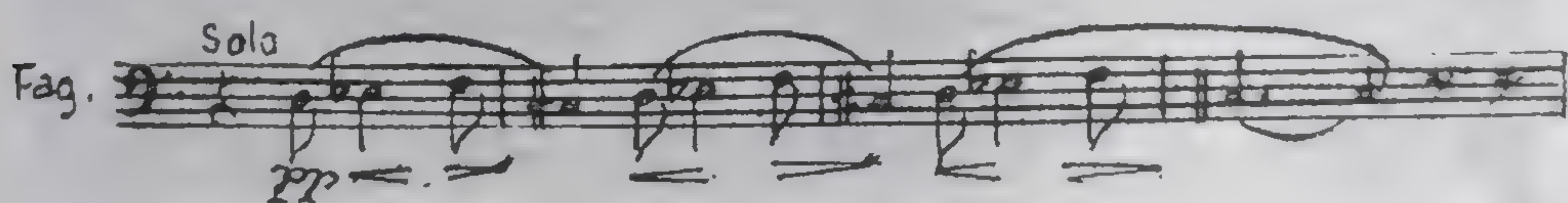


mult căutată de publicul dornic, atunci, să asculte „muzică normală” și nu orice fel de muzică sub denumirea de „muzică contemporană”³⁴⁸.

³⁴⁸ I. Wogl, op. cit., pag. 34.

Au urmat, apoi, *Soirées Musicales*, opus 9 (1936), suită în cinci mișcări după Rossini, alcătuită din: *I – Marsch – Allegro brillante*, *II – Canzonetta – Allegretto grazioso*, *III – Tirolese – Allegro con brio*, *IV – Bolero – Andante molto moderato*, *V – Tarantella, Presto vivace* și *Variațiunile pe o temă de Frank Bridge*, opus 10 (1937), pentru orchestră de coarde – lucrarea fiind interpretată în același an la Salzburg și reluată apoi de numeroase orchestre din Europa și America – un omagiu adus mentorului său, care, dezinteresat, i-a îndrumat primii pași în compoziție, rămânându-i până la sfârșitul vieții un prieten sincer și sfătuitor în problemele creației muzicale, în cele zece părți – variațiuni care urmează după *Introducere și tema, Lento maestoso: Adagio, Marș, Roamza, Aria italiană, Bourrée clasic, Vals vienez, Motto perpeto, Marș funebru, Cântec, Fugă și final*, Britten imitând și parodiind diversele genuri, forme și stiluri muzicale cu o lejeritate și un brio componistic demne de invidiat.

Dar cea mai de seamă realizare orchestrală a lui Britten din această perioadă este *Simfonia de Requiem*, opus 20 (1940), cu dedicația: „In memory of my parents” (În memoria părinților mei), lucrare prezentată în primă audiție la 30 martie 1941, de New-York Philharmonic – Symphony Orchestra dirijată de John Barbiorolli. Scrisă și ea în America, *Sinfonia da Requiem* precede cu cinci ani *Simfonia liturgică* a lui Honegger (1945), cele două simfonii fiind asemănătoare prin forma tripartită realizată, prin expresia și sentimentele de pioșenie ce le trezesc ascultătorilor. La Britten însă se simte o mai pronunțată tendință spre unitate tematică și tonală spre respectarea momentelor liturghiei, cele trei părți: *Lacrymosa (Andante ben misurato)* în formă de sonată oarecum liberă și neconturată strict, cu teme pregnante,



cu repriza scurtă, *Dies Irae (Allegro con fuoco)*, un scherzo infernal,



și *Requiem Aeternam* (*Andante molto tranquillo*), o combinație liberă de lied-sonată, toate având ca tonalitate centrală pe *re* (minor și major). De remarcat intenția de amplificare a orchestrei prin prezența a trei flaute, prin introducerea (*ad libitum*) saxonului alto, a șase corni, a două harpe, a pianului și a unor instrumente de percuție ca: toba mare, tamburina, xilofonul, cimbalele ș.a., toate puse în slujba expresiei muzicale dureroase.

Printre realizările simfonice de excepție ale lui Britten se înscrie și *The Young person's guide to the orchestra, Variations and Fugue on a Theme of Purcell*, opus 34 (Ghidul instrumentelor muzicale un tânăr, Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell, 1946), lucrare dedicată unor copii, cu vădit scop didactic, putând fi executată și cu un prezentator³⁴⁹, al cărui rol este acela de a atrage atenția asupra locului și calităților tehnice și expresive ale diferitelor instrumente folosite în orchestră.

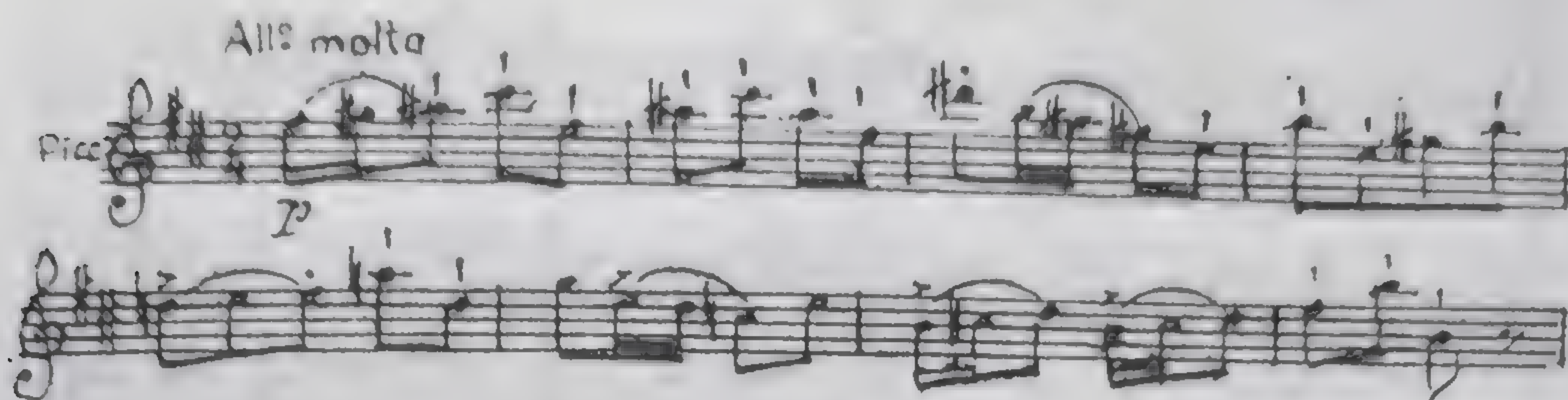
Tema este luată din muzica de scenă la piesa *Abdelazar* de Purcell, și este expusă în *Allegro maestro e largamente*, la început de întreaga orchestră, în tutti (Theme A),



apoi, pe rând, de instrumentele de suflă de lemn (Theme B), de instrumentele de suflă de alamă (Theme C), de cvintetul coardelor (Theme D), de instrumentele de percuție (Theme E) și din nou de întreaga orchestră (Theme F); după care urmează șirul celor treisprezece variațiuni realizate în diverse tonalități, atinse prin modulații surprinzătoare: A, variațiunea flautelor, în tempoul temei, B, a oboaielor în mișcare lentă; C, a clarinetelor – *Moderato*, D, a fagoturilor – *Allegro alla marcia*; E, a viorilor – *Brillante alla polca*, F, a violelor – *Meno mosso*; G, a violoncelor și H, a contrabasurilor (tot în *meno mosso*); I, a harpei – *Maesoto*; J, a cornilor *L'istesso tempo*; K, a trompetelor – *Vivace*;

³⁴⁹ Comentariul a fost scris de Eric Crozier

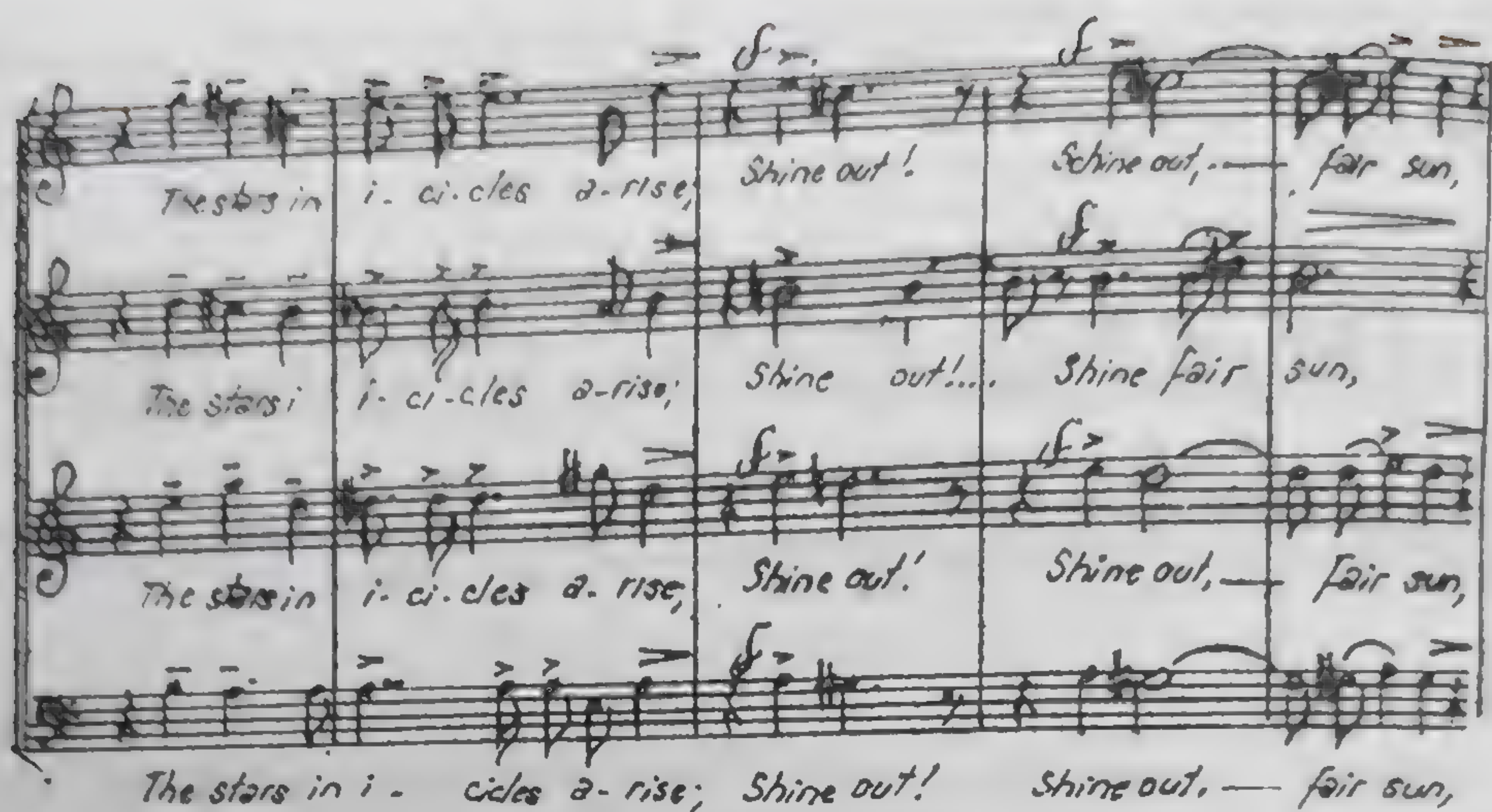
L, a tromboanelor – *Allegro pomposo* și M, a percuției – *Moderato*, culminând cu *Fuga finală* (*Allegro molto*) constituită ca o apoteoză realizată dintr-o temă expusă de flaut,



intrările celorlalte instrumente făcându-se exact în ordinea de succesiune a variațiunilor, în coda *Con alancio* (*l'istesso tempo*), peste tema fugii fiind suprapusă tema inițială a variațiunilor în sonorități orchestrale strălucitoare, grandioase. Realizată cu vervă, spontaneitate, invenție, prospețime, echilibru și farmec, lucrarea s-a impus în rândul marilor realizări simfonice ale lumii muzicale contemporane, ca „cea mai plină de viață și cea mai veselă lecție de instrumentație”³⁵⁰.

În anii care au urmat, Britten s-a apropiat de poezia națională engleză, printre lucrările realizate acum, numărându-se și *Spring Symphony*, opus 44 (Simfonia primăverii, 1949), pentru soliști (soprană, alto și tenor) cor mixt, cor de copii și orchestră, lucrarea evidențiind o mai accentuată preferință a compozitorului pentru țesăturile polifonice, suspendând oarecum practica conexiunilor exclusiv tonale armonice. Aceste țesături polifonice au fost stimulate și de prezența vocilor solo sau în ansamblu. Căci, *Simfonia primăverii* este vocal-simfonică de la început și până la sfârșit, în cele patru părți fiind folosite 12 poezii distribuite de Britten astfel: în partea I cinci: *Shine out* – anonimus sec. 16, *The mery cuchoo*, de Spencer, *Spring, the sweet spring*, de Nashe, *The driving boy*, de Jahn Clare și G. Peele, *The Morning Star*, de Milton; în partea a II-a trei: *Welkome Maids of Honour*, de Herrick, *Waters above*, de Vaughan, *Out on the lown I lie in bed*, de Auden; în partea a III-a trei: *When will my May come*, de R. Barnefield, *Fair and fair*, de G. Peele, *Sound the Flute!*, de Blake și în partea a IV-a Finale, (texte fără a le preciza titlul, de Beaumont și Fletcher, toate într-o redare muzicală de expresie modernă, cu linii melodice suple, expresive, conduse liber, din întâlnirile lor rezultând structuri armonice disonante, continuu dezvoltătoare,

³⁵⁰ I. Holst, op. cit., pag. 54.



conferind muzicii prospețime și modernitate, comunicarea lui Britten fiind autentică, departe de prețiozități și spectaculozitate.

Prospețime și modernitate și în *Cello-Symphonie*, opus 68 (1963) una dintre lucrările marcante ale literaturii violoncelistice. Concepția concertant-simfonică a fost determinată aici în structurarea lucrării în patru părți: *Allegro maestro*, în formă de sonată liberă cu dezvoltări tematice ample, *Presto inquieto*, un scherzo fantastic construit pe o temă pregnantă și viguroasă,



Adagio, meditativ, de un accentuat psihologism și *Passacaglia*, *Andante allegro*, toate într-o măiestrită realizare muzicală, instrumentului solist încredințându-i-se pasaje torsionate, de virtuozitate, pe măsura posibilităților interpretative ale unui violoncelist ca M. Rostropovici, căruia i-a fost dedicată lucrarea.

Cello-Symphonie nu este singura lucrare concertantă a compozitorului, în tinerețe realizând două concerte, unul pentru pian și altul pentru vioară, ambele cu acompaniament de orchestră, ambele înscrise ca realizări de seamă în ansamblul creației concertante din prima jumătate a sec. XX.

Primul a fost *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1, în re major, opus 13* (1938, revizuit în 1945), alcătuit din patru părți: *Toccata, Vals, Impromptu, Marș*, lucrarea fiind constituită asemenea unei simfonii cu pian obligat, un concert ce amintește de *Concertul nr. 2* de Brahms, atât prin modul de realizare a arhitecturilor cât mai ales prin amploarea sonoră. Amploare sonoră în prima parte, *Allegro molto e con brio*, în formă de sonată, în care pasajele curg în cascade delimitate prin acorduri masive ale orchestrei în maniera jazzistică a lui Gerswin, întrerupte doar de *Cadenza-senza misura*, amplă și bogată în pasaje de virtuozitate, cu modulații numeroase, îndepărtate.

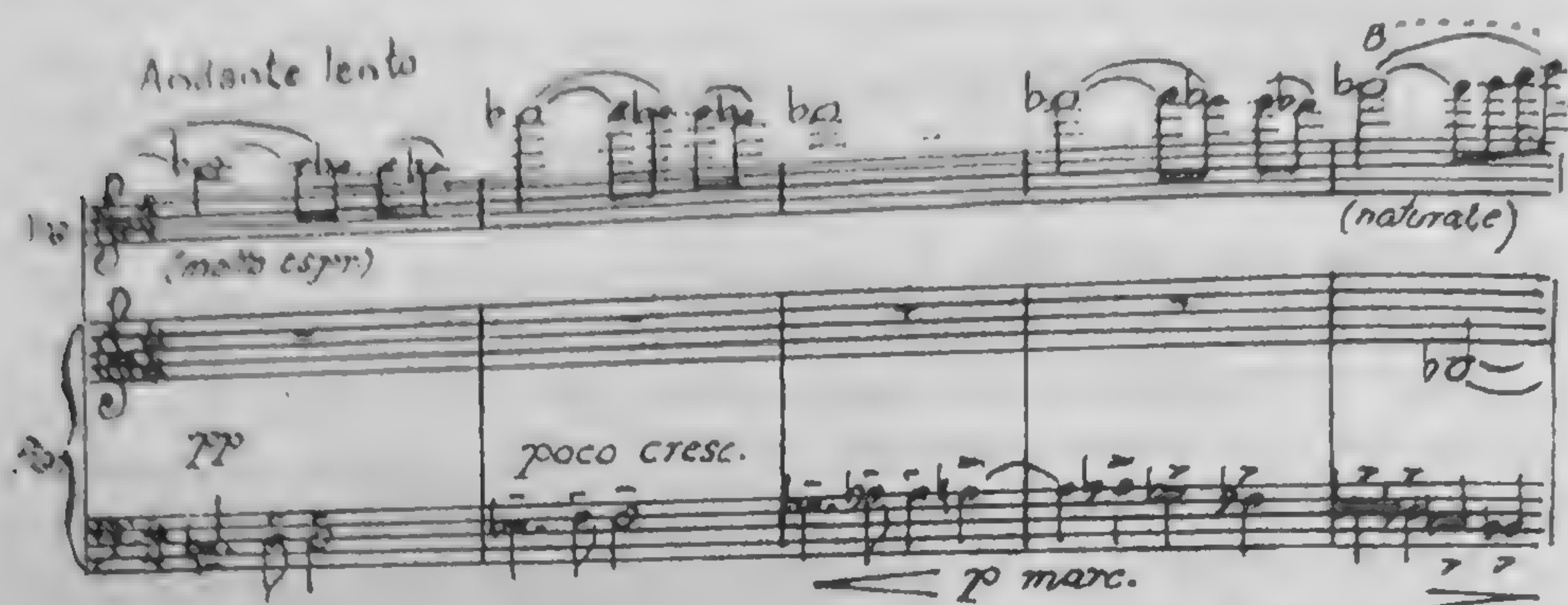
În contrast, partea a doua este un *Valtz* (Vals) în *Allegretto*, în formă de scherzo, într-o desfășurare elegantă, specific-vieneză, cu numeroase pasaje cu alterații, într-o scriitură și orchestrație, camerale. Tot așa și partea a treia, *Impromptu-Andante lento*, în care Britten realizează – ca în multe lucrări ale sale – mai multe variațiuni pe o melodie ostinată, armonizată modal,



de mare efect în dramaturgia muzicală. Finalul, partea a patra, *Marsch, Allegro moderato-sempre all marcia*, readuce atmosfera primei părți, într-o nouă realizare și alcătuire tematică, ritmică și orchestrală, încheind maiestuos lucrarea, înscrisă ca un moment de seamă în creația compozitorului.

Forma tradițională tripartită de concert, o realizează Britten un an mai târziu, în *Concertul pentru vioară și orchestră, opus 15* (1939), în care mergând pe linia principiilor monotematismului, creează o arhitectură sonoră alcătuită din *Moderato con moto* – o formă de sonată bitematică ce se leagă prin „attacca” de partea doua *Vivace*, un splendid scherzo (a cărui temă este dedusă din tema a doua a primei părți) ce culminează cu o amplă cadență

finală, ce tor prin „attaca” se leagă de partea a treia, *Passacaglia*, *Andante lento*, a cărei temă



se înrudește cu cea a primei părți, privită în oglindă. Și din nou variațiuni polifonice realizate cu măiestrie, inventivitate, sensibilitate și profesionalism, Britten reafirmându-și preferințele pentru genurile și formele muzicale baroce și clasice, pe care în creațiile următoare le-a remodelat, le-a dezvoltat în marile sale creații simfonice și vocal simfonice, înscriindu-și numele în rândul celor mai mari simfoniști contemporani.

Creația pentru scenă

Dar Britten este în egală măsură simfonist și dramaturg. El posedă acea dimensiune rară a scenei și a spectacolului, a portretizării personajelor și a conducerii acțiuni dramatice cu o accentuată forță și siguranță izbutind un discurs muzical fluent, cantabil, original, expresiv și unitar, cu un pronunțat specific englezesc, cum nici un alt compozitor insular nu a mai reușit de la Purcell încoace. În operele sale, Britten urmărește redarea adevărului, a firescului, iar eroii săi sunt oameni simpli, vii, întâlniți adeva în viața de toate zilele. De aceea, și muzica sa este simplă și firească. „Altădată, spunea el, credeam că ziua în care ai putea să uimești oamenii a trecut – dar acum am descoperit că, rămânând simplu și acordând lucrărilor spirituale importanță, poți să produci reacții violente”³⁵¹.

Într-adevăr, Britten a rămas simplu în exprimarea gândurilor sale muzicale, în opere realizând o strânsă legătură între profesionalism și amatorism, majoritatea lucrărilor sale fiind destinate a fi executate și cu amatori care se alătură profesioniștilor. Și a produs „reacții violente”, pentru că Brit-

³⁵¹ I. Holst, op. cit., pag. 55.

ten, la fel ca R. Strauss, este unul dintre puținii compozitori contemporani care, încă din timpul vieții, s-a bucurat de recunoașterea și aprecierea unanimă a spectatorilor și ascultătorilor muzicii sale.

Pe scenă, a debutat cu *Paul Bunyan* (1941) pe un libret de Auden, un compromis între operetă și opera comică, o lucrare în care autorul ei vădește un pronunțat simț muzical dramaturgic aflat în expectativa afirmării. Și momentul a apărut în America, în 1942, când, în așteptarea îmbarcării pentru Europa, Britten lecturează mai multe poezii de George Crabbe, fiind captivat de poemul *The Borough* (Orășelul), de integritatea morală a personajului principal Peter Grimes, care treptat, în imaginația compozitorului ia forma unei opere al cărei libret a fost scris ulterior de dramaturgul Montague Slater, din colaborarea celor doi rezultând opera *Peter Grimes*, opus 33 (1945), care a fost prezentată în premieră la Sadler's Wells din Londra, la 7 iunie (1945), spectacolul înscriindu-se ca „un triumf copleșitor”³⁵², al compozitorului și al operei engleze căci, „în sfârșit există o operă cu adevărat engleză, care avea să rămână alături de celelalte mari opere din lume”³⁵³. Într-adevăr, „cu adevărat engleză”, pentru că *Peter Grimes* este o operă psihologică, pe un subiect englez a cărei acțiune – și ea engleză, se petrece într-un decor și o ambianță tipice engleze”³⁵⁴, iar muzica sugerează și ilustrează îndeaproape mersul logic al acțiunilor scenice.

Structurată în trei acte și prolog, opera este un adevărat model de rezolvare a problematicii complexe a operei contemporane, în care muzica este într-o desăvârșită armonie cu drama. Și cât de greu era să mai încercui în acest gen ce își înălțase, până acum, trei piscuri semețe, ale secolului XX: *Pellèas și Mélisande*, *Wozzeck* și *Oedip* de George Enescu! Totuși, Britten a cutezat și a reușit. A reușit o operă „tragedie cu sensuri multiple”³⁵⁵, folosind modalități și mijloace de expresie tradiționale, de factură clasico-romantică

^{352, 353} I. Holst, op. cit., pag. 51.

³⁵⁴ Într-un orășel pe malul mării, printre pescari, s-a răspândit zvonul că Peter Grimes și-ar fi ucis ucenicul în timp ce se aflau la pescuit. Nefiind probe, instanța se pronunță: „moarte prin accident”. astfel că Peter își continuă viața, aparent nestingherit. Se căsătorește cu Ellen Orford, o profesoară care se află printre puținii care crede în nevinovăția lui Peter și își ia un nou ucenic. Zvonurile se înmulțesc și se vorbește chiar de intenția lui Peter de a-și ucide și actualul ucenic, astfel că Peter devine din ce în ce mai neliniștit, iar comportarea sa cu cei din jur este din ce în ce mai dură. Și iată că un nou accident se produce. Ucenicul său alunecă de pe stânci, și – cu toate eforturile lui Peter de a-l salva – moare. Vestea se răspândește repede și întregul oraș îl condamnă pe Peter, acuzându-l de crimă cu premeditare. Împotriva sa se ridică întreg orașul care îi scandează numele: „Peter Grimes”¹ și-l urmăresc ca la o poteră. Toate iau proporții și obosit psihic, Peter își face procese de conștiință. În muntea sa apar, obsesiv, chipurile copiilor morți, este hăituit, aude voci, iar Balstrode – prietenul său – îl sfătuiește să plece cu barca în larg și să o scufunde. Peter pleacă. În zori, pazmeul a văzut pe mare barca lui Peter scufundându-se. „Un păcătos și-a ispășit pedeapsa”

³⁵⁵ Doru Popovici, op. cit., pag. 62.

(recitative melodice de o mare varietate și expresivitate alternând cu coruri plastice a căror intervenții fac parte din acțiune, dialoguri cântate și pagini orchestrale deosebit de ingenios plasate în dramaturgia muzicală), dar într-un mod de expresie personală, ceea ce îi conferă originalitate, accesibilitate.

Să observăm, mai întâi, începutul operei fără uvertură sau preludiu și apoi prezența a șase interludii orchestrale intercalate între prolog și cele șase scene, procedeele fiind foarte asemănătoare cu cele folosite de Berg în *Wozzeck* și în *Lulu*³⁵⁶. Să mai observăm apoi, formele instrumentale ale interludiilor (dintre care se distinge *Interludiul IV – Passacaglia*), aici având rolul de a pregăti scenele, fiecare purtând câte o denumire sugestivă: *I – Zorile*; *II – Furtună*; *III – Dimineață de duminică*; *IV – Passacaglia*; *V – Clar de lună*; *VI – fără denumire*, toate realizate într-o măiestrită paletă orchestrală specifică, nordică engleză. Să mai observăm apoi, personajele conturate cu forță, fiecare având trăsături proprii. Și cu câtă măiestrie este condusă acțiunea care culminează în final, în ultima scenă, a delirului și prăbușirii psihologice a lui Peter Grimes, căruia îi încredințează câteva momente expresive de arioso,

dolcissimo

What har - - bour shel-ters peace, a way from ti-der-er-a-way

Grimes Grimes

Peter! Pe-ter! Pe-ter! Pe-ter! Grimes!

ppp

opera înscriindu-se ca o primă mare realizare a muzicii engleze de până atunci.

Un an mai târziu, în 1946, Britten creează o nouă operă, *The Rape of Lucretia*, opus 37 (Răpirea Lucreției) de data aceasta o operă de factură camerală, pentru 6 personaje și o orchestră alcătuită din 12 instrumente so-

³⁵⁶ În tinerețe Britten a vrut să studieze cu Alban Berg, dar nu i s-a acordat posibilitatea. Vezi: I. Holst, op. cit., pag. 28.

liste, opera fiind scrisă pentru Grupul englez de operă condus de soprana Joan Cross, printre colaboratorii săi aflându-se și tenorul Peter Pears, prieten apropiat al lui Britten. Opera are la bază povestirea antică romană a răpirii Lucreției – soția comandantului de armată Collatinus – de către Tarquinius Sextus, fiul tiranului etrusc Tarquinius Superbus.

Libretul, întocmit de Ronald Duncan după piesa *Le viol de Lucrece* de Andre Obey, i-a oferit lui Britten ocazia realizării unui spectacol complex, de forță emoțională și originalitate. Da, originalitate, pentru că în afara celor șase personaje, Britten introduce un povestitor (tenor) și o povestitoare (soprană) plasați în afara acțiunii, într-o parte și cealaltă a scenei, rolul lor fiind acela de a interveni din când în când în desfășurarea acțiunii, „introducând în tragedia păgână compasiunea și înțelegerea”³⁵⁷. Fără a avea forța și intensitatea emoțională a tragediei *Peter Grimes*, *Răpirea Lucreției*, nu s-a impus, iar compozitorul și-a urmat drumul creator, lista lucrărilor sale înscriind noi și noi lucrări.

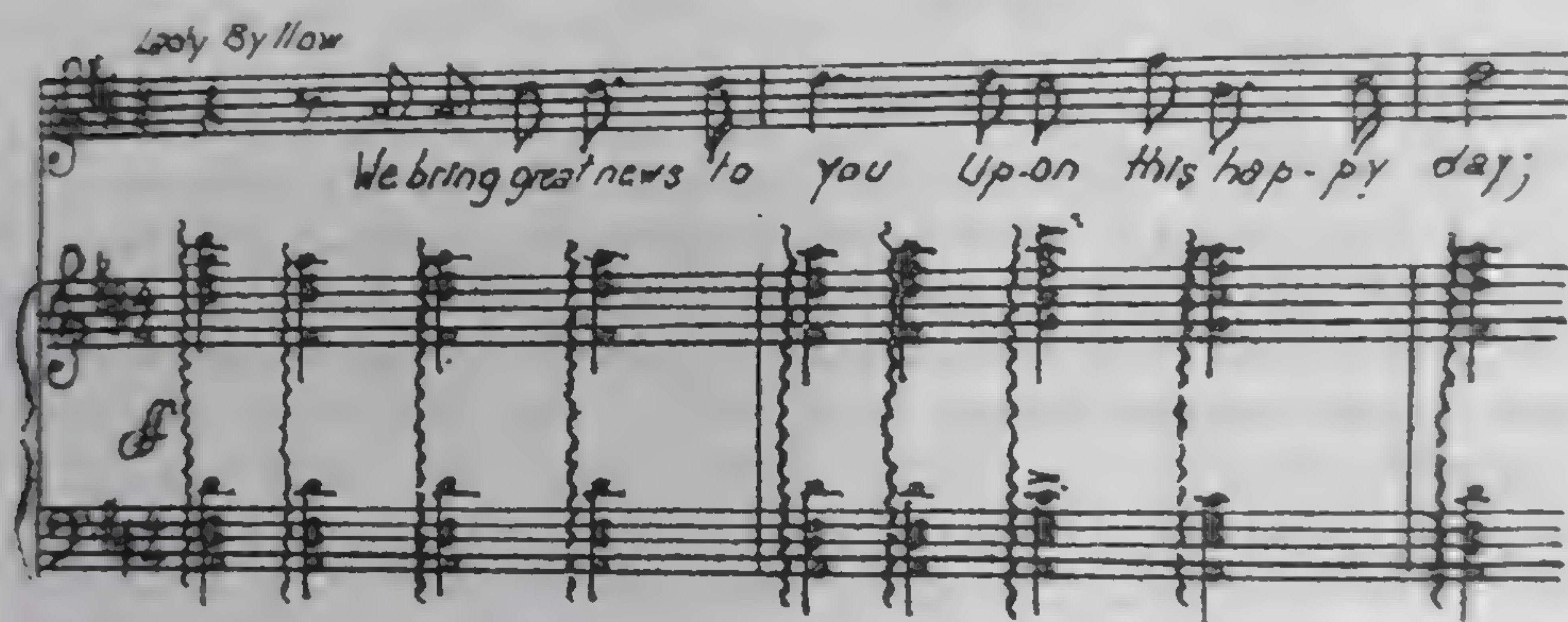
Astfel, în anul 1947, Britten a creat *Albert Herring*, opus 39, tot o operă de cameră, în trei acte (cinci tablouri), pe un libret întocmit de Eric Crozier, după nuvela *Le rosier de Madame Husson* de Guy de Maupassant, reușind o comedie „cu personaje atât de distractive încât este absolut imposibil să nu râzi în hohote când asculți muzica”³⁵⁸. Scrisă pentru English Opera Group, opera *Albert Herring* relevă o altă fațetă a personalității compozitorului englez: cea comică. Pentru că dincolo de figura tragică a lui Albert, se ascunde ascuțișul satirei moralizatoare: Albert nu este un prostănac lipsit de personalitate, ci un suflet curat și nobil, care până la un anumit punct al dramei (plasat în final!) respectă cu strictețe și întocmai cuvântul mamei sale. Ieșit de sub tutela acesteia, Albert este „el însuși”³⁵⁹. Această

³⁵⁷ I. Holst, pag. 55

³⁵⁸ Idem, pag. 56.

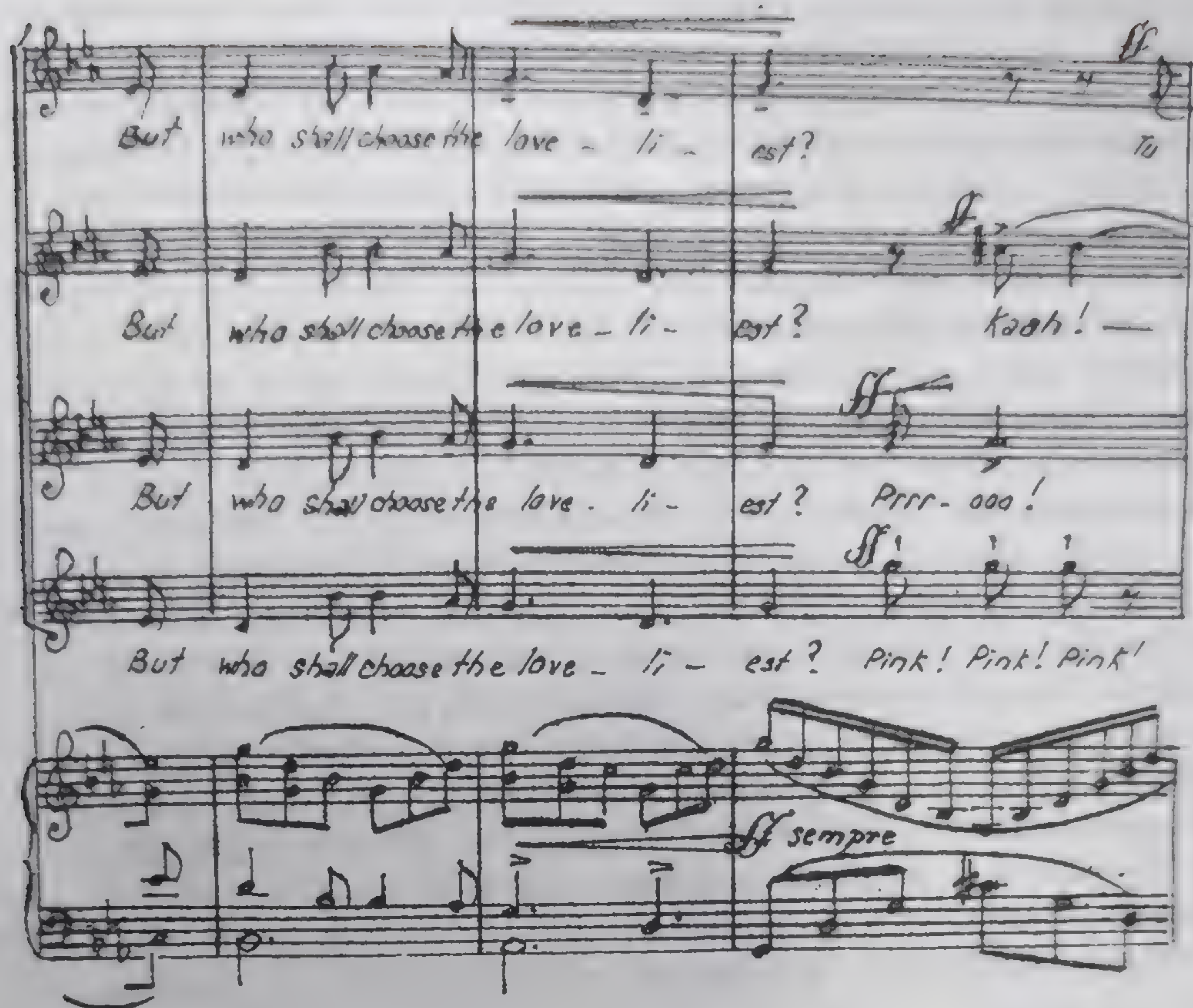
³⁵⁹ Și în anul 1900, în micul târgușor Loxford din Suffolk, personalități de vază ale localității se strâng pentru a alege, conform tradiției, dintre cele mai virtuose tineri ale târgului, regina lunii mai. Toate propunerile făcute sunt respinse de capricioasa Florence, care tuturor le găsește cusurul. Atunci, inspectorul de poliție Budd propune să fie ales un lege și tuturor le găsește cusurul. Atunci, inspectorul de poliție Budd propune să fie ales un lege și tuturor le găsește cusurul. Atunci, inspectorul de poliție Budd propune să fie ales un lege și tuturor le găsește cusurul. Fără dificultăți acesta este găsit imediat: Albert Herring, fiul Doamnei Herring, vânzător de zarzavaturi, ascultător și supus cuvântului mamei sale. Aflând vestea, Doamna Herring este nespus de încântată și își primește musafirii conduși de Lady Billow, președinta comitei. Toată lumea este fericită, mai ales mama lui Albert care se gândește că în plus câștigă un premiu. Numai Albert este mâhnit gândindu-se că trebuie să apară îmbrăcat în alb cu o coroană pe cap. Protestele sale sunt inutile, el trebuie să asculte de mama. În ziua serbării se petrece pe cap. Protestele sale sunt inutile, el trebuie să asculte de mama. În ziua serbării se petrece pe cap. Protestele sale sunt inutile, el trebuie să asculte de mama. În ziua serbării se petrece pe cap. Sub influența câtorva pahărele de rom, devine curajos și sigur de sine, astfel că în hotărârea de a se elibera de sub tutela exagerată a mamei. Și dispare. În seara următoare, o noapte de petreceri. Indignată, Doamna Herring se retrage furioasă. În mijlocul cântecului, Albert cu prietenii săi veseli și galăgrioși, cu copii care joacă în jurul lor. Albert, de acum înainte este sigur pe sine, pe viața sa, este independent.

savuroasă comedie i-a inspirat lui Britten pagini muzicale de o deosebită generozitate lirică, fiind totodată un bun prilej de a investiga psihologii umane tipice engleze, redându-le printr-o substanță muzicală accesibilă, simplă, în maniera lui Dickens. Muzica se desfășoară alert, există multă vervă și varietate în succesiunea desfășurărilor muzicale. Ascultând opera, gândul te poartă la *Falstafful* lui Verdi, pentru că totul este făcut cu profunzime și măiestrie fără nici un fel de concesie, modei sau gustului îndoielnic. Și din nou muzică simfonică, multă muzică simfonică, pentru că Britten și aici creează între scene interludii, fiecare legat de particularitățile emoționale individualizate ale fiecărui tablou. Și din nou muzică tonală, cantabilă, într-o expresie firească, caracteristică trăsăturilor fiecărui personaj,



o muzică ce se ascultă cu plăcere, într-un spectacol amuzant.

A urmat apoi *The Little Sweep* sau *Let's make an Opera*, opus 45 (Micul măturător sau Hai să facem o operă, 1949), o operă pentru copii, cu copii, cu o acțiune din anul 1810, luată din viața copiilor din satul Iken din Suffolk. Libretul operei întocmit de Eric Crozier și muzica creată de Britten pun în evidență calitățile interpretative muzicale și actricești ale unor copii în vârstă de la 8 la 15 ani, pentru că aceștia sunt eroii principali ai operei: Juliet, Gay și Sophie Brook și John, Hughie și Tina Crome, ei apărând alături de adulții Blackbob măturătorul, Clem – fiul său, Miss Boggat – menajeră, Tom – vizitiul, Albert – grădinarul și Rowan – guvernanta copiilor. Cel mai ingenios moment al operei îl constituie însă participarea publicului la acțiune și la realizarea muzicală, acestuia încredințându-i-se să cante: uvertura, patru cântece, două antracte și corul final, cel mai interesant fiind *The Night song* (Cântecul nopții), în care vocile sălii sunt împărțite în patru coruri distincte reprezentând câte o păsare care cântă fiecare pe limba ei.



Partitura, alcătuită din trei scene (*O dimineață de ianuarie*, *Mai târziu*, *Dimineața următoare*), cuprinde 18 numere muzicale, cântece, ansambluri, arii, pantomimă etc., toate realizate într-un limbaj muzical simplu și accesibil.

Următoarele opere: *Billy Budd*, opus 50 (1957), operă în patru acte pe un libret de Forster și Crozier, inspirată dintr-o povestire din războiul Anglo-Francez din 1797, redând un episod dramatic din viața marinarilor din flota britanică, *Gloriana*, opus 53 (1953), operă în trei acte și 8 scene, pe un libret de W. Plomer, după o povestire de Litton Streei — opera fiind dedicată reginei Elisabeta II și scrisă în cinstea încoronării ei, după povestirea tragediei dintre regina Elisabeta I și prințul Essex, *The Turn of the Screw*, opus 54 (*Învărtirea șurubului sau O coardă prea întinsă*, 1954), operă în două acte pe un libret de Myfanwy Piper, după povestiri de Henry James, o operă de cameră cu variațiuni instrumentale și *Noë's Fludde*, opus 59 (*Arca lui Noe*, 1958), operă pentru copii, după o piesă religioasă de Cester, scrisă pentru a fi executată în biserică, îl apropie pe Britten de una dintre cele mai realizate opere ale sale, *A midsummer night's dream*, 64 (*Visul unei nopți de vară*, 1960), pe un libret alcătuit de compozitor și Peter Pears, după comedia cu același nume de Shakespeare.

Visul unei nopți de vară este lucrarea în care Britten realizează una dintre cele mai valoroase transpuneri muzicale ale celebrei creații shakespeariene, remarcabilă prin organicitatea acțiunii³⁶⁰ și a facturii muzicale, prin modul desăvârșit de redare a trăsăturilor caracterologice ale personajelor și firescul exprimării, prin factura orchestrală a discursului muzical, reușind un spectacol clasico-romantic modern.

Cele trei zone ale existenței acțiunii scenice: fantastică, lirico-dramatică și comică sunt îngemănate măiestrit, Britten nelăsându-se pradă vreunei tentații stilistice, căutând și creându-și o lume intonațională bazată pe declamație cântată, foarte variată dar și foarte apropiată de Sprechgesang. Cu toate acestea, se simte specificul englez, acesta rezultând din exprimarea firească, din caracterul melodios al replicilor și al construcțiilor melodice diatonice, Britten evitând voit intervalele și înlănțuirile disonante, căutând în schimb frumusețea melodică și transparența mozartiană. Să remarcăm și aici accentul pe care Britten îl pune pe individualizarea personajelor, pentru unele din ele creând leitmotive pregnante (Puck, Oberon, Titania ș.a.), pentru altele melodii în stil „arioso” (Titania și Helena), pentru altele cântece „propriu-zise” (cântecul elfilor din actul I), cântece pentru copii de o deosebită frumusețe și exigență totodată, cerându-le „să aibă tehnica soliștilor”³⁶¹, rezultând astfel scene contrastante și variate. O varietate dată și de modul său personal de tratare a orchestrei, aici, Britten, în mod deosebit, atingând înaltele culmi ale măiestriei compoziționale. Să remarcăm, apoi, prezența, din nou, a interludiilor.

³⁶⁰ Într-o pădure imaginară de lângă Atena, apare spiridușul Puck, care avertizează zânele și elfii de sosirea lui Oberon și Titania, stăpânii lor. Cei doi discută aprins, Titania refuzând să-l numească paj al lui Oberon pe un fiu de rege. Dar Oberon insistă. Astfel, îl trimite pe Puck să aducă licoarea fermecată cu care urmează să o supună pe Titania. Dar Puck se joacă cu licoarea vrăjită făcând feste. Mai întâi, îl confundă pe Lysander (care jurase dragoste Herminei) cu Demetrius și îl vrăjește în timpul somnului din pădure, ca să se îndrăgostească de tânăra pe care o va vedea întâi. Aceasta este Helena, care aleargă îndrăgostită după Demetrius și, spre uimirea tuturor, apare prima încurecătură. La rândul său, Oberon, în timp ce Titania doarme în hamacul său țesut din pânză de păianjeni, picură licoarea vrăjind-o să-l iubească pe primul pe care îl va zări când se va trezi. Acesta este Botton, un meșter atenian venit în pădure împreună cu alții ca el pentru a pregăti un spectacol, pe care Puck, din amuzament, îl transformă în măgar. Titania se trezește și primul văzut este tocmai Botton, pe care îl privește cu delicatețe și dragălașenie, amuzându-l pe Oberon. Între tinerii îndrăgostiți se ieseă cearta întâi de confuziile cauzate de Puck, astfel că vrăjitorul hotărăște să intervină. Îi așteaptă prin pădure până când toți patru, obosiți, cad și adorm. Cu licoarea vrăjită, Puck, acum, îi leagă pentru totdeauna pe Lysander cu Hermina și pe Helena cu Demetrius. Cu toții se trezesc apoi și pornesc spre casă. Atenienii îl regăsesc pe Botton cel adevărat, iar Oberon, trezind o a doua zi pe Titania, se amuză de flirtul ei cu „măgarul”. Apoi, toți pornesc spre palatul lui Tezeu, unde se serbează nunta regelui cu Hyppolyta. La miezul nopții, când lumea doarme, Oberon însoțit de supușii săi – zâne și elfi – binecuvăntează fericirea tinerilor îndrăgostiți.

³⁶¹ I. Holst, op. cit., pag. 91.

de data aceasta numai între acte, de o mare plasticitate și efect în structura spectacolului, orchestra în operă având rolul unui personaj care „conduce” spiritual și material acțiunea. Toate aceste calități (și altele desigur) plasează opera *Visul unei nopți de vară* în rândul celor mai de seamă realizări ale teatrului liric contemporan.

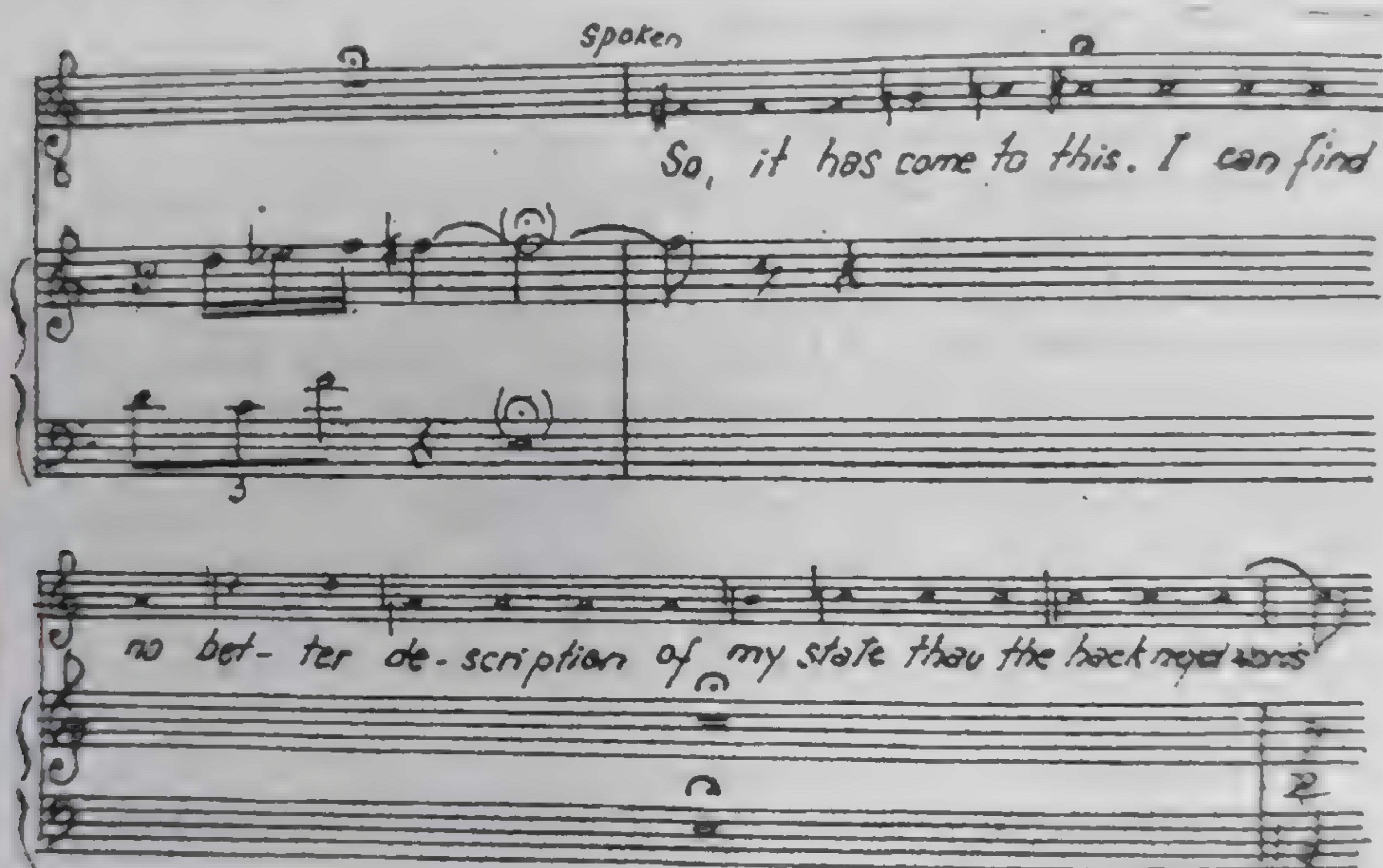
Din rândul creațiilor scenice ale lui Britten, fac parte și cele trei parabole care au urmat după *Visul unei nopți de vară*: *Curlew River*, opus 71 (1964), după o piesă japoneză aparținând teatrului Nô, o dramă religioasă, *The Burning Fiery Furnace*, opus 77 (Cuptorul cel cu foc arzător, 1966), după o povestire de Sadrac, Mesac și Abel-Nego, despre Nabucodonosor și cultul zeului de aur și *The Prodigal Son*, opus 81 (Fiul risipitor, 1968) bazată pe cunoscuta legendă biblică, toate trei pe librete în limba engleză de William Plomer, toate menite a fi reprezentate în biserică.

Și ultimele două opere create de Britten: *Owen Wingrave*, opus 85 (1970), scrisă pentru televiziune la cererea B.B.C., o operă în două acte, pe un libret de M. Piper, după nuvela *Saloon*, de Henry James, în care Britten își reafirmă, din nou, convingerile sale pacifiste, antirăzboinice, pledând pentru o viață lirică în sânul familiei, lirică fiind și muzica operei, bogată în melodii și recitative melodice și *Death in Venice*, opus 88 (Moartea în Veneția, 1972), operă în două acte (17 tablouri), pe un libret de Myfanwy Piper, după nuvela cu același nume de Thomas Mann, acesta din urmă reținând atenția prin problematica abordată și ideile pe care le evidențiază. Subiectul, destul de banal, prezintă drama scriitorului german Gustav von Eschenbach³⁶² din München, care, sfătuit de un trecător necunoscut, pleacă să se recreeze la Venezia, unde, în final, moare de holeră. Acțiunea operei³⁶³, condusă cu simț

³⁶² Thomas Mann a scris nuvela *Moarte la Venezia*, în anul 1911, fiind profund impresionat de vestea morții lui Gustav Mahler a cărui înfățișare i-a conferit-o eroului său, Gustav von Eschenbach.

³⁶³ După oboseala unei zile de muncă, Gustav von Eschenbach își face obișnuita plimbare traversând o suburbie a München-ului, gândindu-se la viața lui monotona de scriitor. Dintr-o dată, o apariție neașteptată: un individ enigmatic îl întrerupe și îl îndeamnă să plece în sud. Se străduiește să-și vadă interlocutorul, dar acesta dispăruse deja. Iată-l așadar, îmbrăcat pe o barcă spre Veneția, călătorind în compania unor tineri gălăgioși. La Veneția, un gondolier cu fizionomie brutală, îl conduce cu gondola spre Lido, la despărțire neluându-și plata pentru serviciile făcute. Călătoria prin oraș îl fascinează pe Eschenbach. Veneția îl îmbătașea voluptuoasă ca un demon. La hotel și în ambianța orașului, Eschenbach cunoaște turști, polonezi, francezi, ruși, americani și funcționari italieni (hotelieri, fizicieni, chelneri) și pe tânărul Tadzio – un adolescent, întruchipare a perfecțiunii fizice și a frumuseții absolute, căzându-i în amelele unei iubiri maladive. Dar orașul este imperfect – ascunde compromisuri greu perceputibile, acestea rezultând din dialogul dintre vocea lui Dionysos și Apollon, pe care Eschenbach le aude în somn. Holera – deși ziarele dezminț existența ei – seceră, cel dintâi amănunțit fiind Tadzio, firav și sensibil. Văzându-l, Eschenbach nu îi previne părinții – pentru că plecarea acestuia ar însemna sfârșitul fericirii sale. Și în numele simțurilor sale, neagă rațiunea, urmărindu-l în continuare, până în ziua plecării.

dramatic și măiestrie compozițională, pune, de fapt, în evidență concepția estetică a lui Thomas Mann privind criza culturii germane și europene din prima jumătate a secolului XX, care, după părerea sa, duce în mod iminent la sfârșitul civilizației, la moartea artei. Acestui subiect, Britten i-a deslușit muzica, pe care a gândit-o ca pe o haină cu două fețe: una veselă, plină de optimism și frumusețe și a doua tristă, morbidă, tragică, fatală, dar ascunsă. Pentru că, Britten creează muzica sa într-un stil unitar: același ca și în alte lucrări anterioare, în transparența sonoră și în factura mozartiană a vocilor cântate și a alcătuirilor orchestrale. Declamația adoptată aici primește noi sensuri și forme, Britten folosind frecvent în partida lui Eschenbach, declamația liberă, neîncadrată ritmic,



ce contrastează și alternează cu momentele de cânt și stil „arioso”. Se întrece pe sine și în folosirea ansamblurilor vocale, a duetelor, a terțetelor și a corurilor, unele scene fiind pentru ansamblu în exclusivitate (scena a VII-a), în unele momente folosind trei sau patru texte în limbi diferite, iar la un moment dat opt limbi diferite (franceză, americană, germană, daneză, engleză, poloneză, rusă, italiană) distribuite la 14 voci, în opera sa, Britten oferindu-ne o severă lecție de compoziție modernă legată de tradiție.

Creația de scenă a lui Britten înscrie și baletul *The prince of the pagodas*, opus 57 (Prințul pagodelor, 1956), precum și cele două opere: *The Beggar's Opera*, opus 43 după opera baladă de John Gay, realizată într-o nouă versiune muzicală, după original și *Dido and Aeneas* și *The Fairy Queen* de Purcell, expresie a admirației sale profunde și constante pentru muzica preclasică engleză.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE

Privită în ansamblul proceselor evoluției muzicii secolului XX, creația lui Benjamin Britten sugerează dimensiunile faptului artistic împlinit în afara mutațiilor radicale înregistrate la scară intercontinentală, cu adânci implicații în gândirea estetică contemporană. Estimarea calmă și lucidă a fenomenelor artistice ale epocii a făcut ca Britten să găsească calea cea mai directă și mai sigură spre inima iubitorilor de frumos muzical. Imun la atonalism și serialism, Britten se înscrie cu curaj pe orbita neoclasicismului și neoromantismului, fiind, poate, „cel mai puțin dedublat, cel mai lipsit de abisuri și de «morbiditate» dintre compozitorii secolului nostru”³⁶⁴.

Poate că tocmai aceste trăsături i-au favorizat afirmarea atât de spectaculoasă și vertiginoasă în conștiința muzicală națională și europeană.

Arta sa este cea a unui continuator al tradițiilor valoroase ale muzicii de factură clasico-romantică impregnată de specificul național englez dat de cântul vocal caracteristic, de alcătuirile melodice desprinse din polaritatea modală, de culoarea sonoră și specifică, prezentă în multe creații ale sale, dar fără a altera cu nimic ansamblul. Ceea ce impresionează la Britten, în primul rând, este cantabilitatea lirică, suflul larg al melodiilor sale, totdeauna în înlanțuiri diatonice (mai rar cromatice), menținute în registrele optime ale vocilor, cu preocuparea expresă de a obține maximum de expresie și varietate, forțând atunci când este nevoie, fără însă a depăși limitele. Mai ales în opere, Britten urmează principiile cântului pur, alternând declamația (melodică) cu cântul „frumos”, un cânt foarte apropiat de transparența mozartiană și de policromia polifoniei neobaroce. Cultul pentru muzica engleză veche l-a condus pe Britten spre o măiestrie contrapunctică impresionantă ce determină structuri armonice complexe, în înlanțuiri neașteptate, surprinzătoare uneori, pline de farmec și frumusețe.

Plină de farmec și frumusețe este și paleta orchestrală a lui Britten, compozitorul acordând o mare importanță compartimentului coardelor cărui în mod constant îi încredințează melodia, fără însă a neglija celelalte partide, pe care le evidențiază în toată strălucirea lor timbrică. Și totul făcut cu gust și rafinament, cu grijă pentru echilibru și soliditatea construcțiilor pentru comprehensibilitate imediată, arta sa fiind rodul unor eforturi de voință constante și îndelungate căci, așa cum spunea el: „nimic nu vine de la sine. Totul este rodul unei munci susținute și al tehnicii”³⁶⁵.

³⁶⁴ Doru Popovici, op. cit., pag. 65.

³⁶⁵ I. Holst, op. cit., pag. 70.

LISTA LUCRĂRILOR LUI BENJAMIN BRITTEN

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|---|-----------------|
| - | <i>Păsările</i> , melodie pentru voce și pian | 1929 |
| - | <i>Dinte pentru dinte</i> , cinci cântece pentru copii (voce și pian) | 1930 |
| - | <i>Simfonieta</i> , pentru orchestră de cameră | 1932 |
| 1. | <i>Fantezie-cvartet</i> , pentru oboi, vioară, violă și violoncel | 1932 |
| 2. | <i>S-a născut un băiat</i> , variațiuni corale, a capella | 1933 |
| 3. | <i>Două cântece</i> , pentru cor și pian | 1933 |
| - | <i>Simfonia simplă</i> , pentru orchestră de coarde | 1934 |
| 4. | <i>Jurnal duminical</i> , suită pentru pian | 1934 |
| 5. | <i>Suita</i> , pentru vioară și pian | 1934 |
| 6. | <i>După amiezele de vineri</i> , 12 piese pentru voci de copil și pian | 1934 |
| 7. | <i>Părinții noștri vânători</i> , pentru voce înaltă și orchestră | 1936 |
| 8. | <i>Serile muzicale</i> , suita pentru orchestră (pe teme de Rossini) | 1936 |
| 9. | <i>Variațiuni pe o temă de Frank Bridge</i> , pentru orchestră | 1937 |
| 10. | <i>Pe insulă</i> , patru cântece pentru voce și pian | 1937 |
| 11. | <i>Mont Juic</i> – suită de dansuri catalane, pentru orchestră | 1937 |
| 12. | <i>Concert pentru pian și orchestră</i> În Re major | 1938 |
| 13. | <i>Balada eroilor</i> , cantată pentru cor, soliști și orch. | 1939 |
| 14. | <i>Concert pentru vioară și orchestră</i> | 1939 |
| 15. | <i>Tinereșea lui Apollo</i> , pentru pian și orch. de coarde | 1939 |
| 16. | <i>Paul Bunyan</i> , operetă (libretul de Auden) | |
| 17. | <i>Iluminațiile</i> , pentru voce și orchestră de coarde | 1939 |
| 18. | <i>Carnavalul canadian</i> , pentru orchestră | 1939 |
| 19. | <i>Simfonia funebră</i> (Sinfonia da Requiem) pt. orchestră | 1940 |
| 20. | <i>Transformări pe o temă pentru pian</i> (mâna stângă) și orchestră | 1940 |
| 21. | <i>Șapte sonete de Michelangelo</i> , pentru tenor și pian | 1940 |
| 22. | <i>Introducere și rondo alla Burlesca</i> , pentru două pian | 1940 |
| 23. | <i>Mazurca elegiacă</i> , pentru două pian | 1941 |
| 24. | <i>Serile muzicale</i> , suita a doua pentru prehestră (pe teme de Rossini) | 1941 |
| - | <i>Paul Bunyan</i> , operetă (Auden) | 1941 |
| 25. | <i>Cvartet de corde nr. 1</i> În Re major | 1941 |
| 26. | <i>Balada scoțiană</i> , pentru două pian și orchestră | 1941 |
| 27. | <i>Imn Sf. Cecilia</i> , pentru cor mixt a cappella | 1942 |
| 28. | <i>Ceremonia colindelor</i> , pentru discant și harpă | 1942 |
| 29. | <i>Preludiu și fugă</i> , pentru 18 instrumente de coarde | 1943 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| 30. | <i>Bucurați-vă de venirea mielului</i> , cantată pentru soliști, cor și orgă | 1943 |
| 31. | <i>Serenada</i> , pentru tenor, corn și orchestră de coarde | 1943 |
| 32. | <i>Te Deum</i> , pentru cor și orgă | 1945 |
| 33. | <i>Peter Grimes</i> , operă (libret de M. Sletor) | 1945 |
| 34. | <i>Ghidul instrumentelor muzicale</i> , pentru un tânăr <i>Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell</i> , pentru orchestră | 1946 |
| 35. | <i>Sonete sacre</i> de John Donne | 1945 |
| 36. | <i>Cvartet de coarde nr. 2</i> în Do major | 1945 |
| 37. | <i>Răpirea Lucreției</i> , operă (R. Duncan) | 1946 |
| 38. | <i>Uvertura în Do major</i> („ocazională”) | 1946 |
| 39. | <i>Albert Herring</i> , operă (libret de E. Crozier) | 1947 |
| 40. | <i>Cântare I</i> , pentru tenor și pian | 1947 |
| 41. | <i>Cântec de leagăn fermecător</i> , pentru voce și pian | 1947 |
| 42. | <i>Cantata „Sf. Nicolae”</i> , pentru tenor, cor și orchestră de coarde | 1948 |
| 43. | <i>Opera cerșetorilor</i> , după opera lui John Gay | 1948 |
| 44. | <i>Simfonia primăverii</i> , pentru soliști, coruri și orch. | 1949 |
| 45. | <i>Micul măturător</i> , operă pentru copii (libret de Crozier) | 1949 |
| 46. | <i>Anteme de nuntă</i> , pentru colști, cor și orgă | 1949 |
| 47. | <i>Cinci cântece ale florilor</i> , pentru cor a cappella | 1950 |
| 48. | <i>Lacrymae</i> , pentru violă și pian (prelucrare după John Dowland) | 1950 |
| 49. | <i>Șase metamorfoze după Ovidiu</i> , pentru oboi solo | 1951 |
| 50. | <i>Billy Budd</i> , operă (libretul de Forster și Crozier) | 1951 |
| 52. | <i>Cuvinte de iarnă</i> , pentru voce și pian | 1953 |
| 53. | <i>Gloriana</i> , operă (libretul de W. Plomer) | 1953 |
| 54. | <i>Învărtirea șurubului</i> (Sfredelul), operă (libretul de M. Piper) | 1954 |
| 55. | <i>Cântare III „Liniște, vine ploaia”</i> , pentru tenor, cor și pian | 1954 |
| 56. a | <i>Imn Sf. Petru</i> , pentru cor, solo și orgă | 1955 |
| 56. b | <i>Antifonie</i> pentru cor mixt și orgă | 1956 |
| 57. | <i>Prințul pagodelor</i> , balet | 1956 |
| 58. | <i>Din cântecele chinezești</i> , pentru voce și chitară | 1957 |
| 59. | <i>Arca lui Noe</i> , operă miracol | 1957 |
| 60. | <i>Nocturna</i> , pentru tenor, 7 instrum. și orch. de coarde | 1958 |
| 61. | <i>Șase fragmente de Hölderlin</i> , pentru voce și pian | 1958 |
| 62. | <i>Cantata academică</i> , pentru soliști, cor și orchestră | 1959 |
| 63. | <i>Missa Brevis</i> , pentru cor de copii și orgă | 1959 |
| 64. | <i>Visul unei nopți de vară</i> , operă (libret de Britten și Pears) | 1960 |
| 65. | <i>Sonata în Do major</i> , pentru violoncel și pian | 1961 |
| 66. | <i>Recviemul de război</i> , pentru soliști, coruri și orchestră | 1961 |
| 67. | <i>Psalmul 150</i> , pentru cor de copii și ansamblu instrumental | 1962 |
| 68. | <i>Simfonia</i> pentru violoncel și orchestră | 1963 |
| 69. | <i>Cantata Misericordium</i> , pentru soliști, cor de copii, orchestră de coarde, pian, harpă și percuție | 1963 |
| 70. | <i>Nocturnal</i> , după John Dowland, pt. chitară solo | 1964 |
| 71. | <i>Curlew River</i> , parabolă, pentru a fi reprezentată biserica | 1964 |
| 72. | <i>Suita nr. 1</i> , pentru violoncel solo | 1965 |
| 73. | <i>Variațiunile Gemini</i> , pe o temă de Kodaly, pentru flaut, vioară și pian | 1965 |
| 74. | <i>Cântece și proverbe de William Blake</i> | 1965 |

| Nr. opus | Denumirea lucrării | Anul creării |
|-------------|--|-----------------|
| 75. | <i>Voci pentru azi</i> , pentru cor de copii, cor și orgă | 1965 |
| 76. | <i>Ecoul poetului</i> , pentru voce și pian | 1965 |
| 77. | <i>Cuptorul cu foc arzător</i> , parabolă pentru biserică | 1966 |
| 78. | <i>Vanitatea aurită</i> , vodevil pentru copii | |
| 79. | <i>Zidirea casei</i> , uvertură pentru cor și orchestră | 1967 |
| 80. | <i>Suita Nr. 2</i> , pentru violoncel solo | 1967 |
| 81. | <i>Fiul risipitor</i> , parabolă pentru biserică | 1968 |
| 82. | <i>Cruciada copiilor</i> , balet (Brecht) pentru cor de copii și orchestră | 1969 |
| 83. | <i>Suita pentru harpă solo</i> , în Do major | 1969 |
| 84. | <i>Who are These Children</i> , lieduri pentru tenor și clarinet | 1969 |
| 85. | <i>Owen Wingrave</i> , operă (libret de M. Piper) | 1971 |
| 86. | <i>Cântare IV</i> , pentru tenor, bariton și clarinet | 1971 |
| 87. | <i>Suita nr. 3</i> pentru violoncel solo | 1971 |
| 88. | <i>Moarte în Veneția</i> , operă (libret de M. Piper) | 1972 |
| 89. | <i>Cântare V</i> , pentru tenor și harpă (T. S. Eliot) | 1974 |
| 90. | <i>Suita pe teme folclorice engleze</i> | 1975 |
| 91. | <i>8 lieduri sacre și profane</i> , pentru cor a cappella | 1975 |
| 92. | <i>Aniversare</i> , pentru voce și harpă | 1975 |
| 93. | <i>Phaedre</i> , cantată dramatică, pentru mezzo-soprană și orchestră | 1975 |
| 94. | <i>Cvartet de coarde nr. 3</i> | 1976 |

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Holst, Imogen
Kovnatkaia, L.
Popovici, Doru

Britten, Editura Muzicală, București, 1972.

Bendjamin Britten, Moskva, 1974.

Introducere în opera contemporană. Facla, Timișoara, 1974.

5. CULTURA MUZICALĂ AMERICANĂ

„Mozaic de stiluri muzicale” – deschis celor mai diverse direcții și sugestii venite de oriunde și oricând, cu o ușoară tendință și preocupare de conturare și afirmare a unei fizionomii proprii și a unui stil original – astfel poate fi numită muzica profesionistă americană, America – Lumea nouă cum i s-a mai spus până nu de mult – prezentând cele mai caracteristice trăsături ale unei culturi muzicale eterogene, înfățișându-ni-se „ca o suprapunere de culturi, aparent superficială, care păstrează amprenta diverselor ei contacte cu alte culturi, dar, în același timp, și atitudinea ei nu mai puțin diversă față de popoarele cu a căror cultură a venit în contact. (...) Aceste fapte au creat culturile suprapuse, sub care se zbate americanul încercând să-și afirme personalitatea”³⁶⁶. O personalitate din ce în ce mai conturată și conștientă de sine, în dorința eliberării sale de europenismul dominant și atotstăpânitor și afirmării superioare pe plan universal.

Teoria „culturilor suprapuse”, formulată de Leopoldo Zea în cartea sa *America o conștiință*, se referă, desigur, și la muzică, aceasta fiind constituită și ea ca o realitate distinctă a lumii noastre contemporane, care, destul de târziu, abia în primele decenii ale veacului nostru, încearcă să realizeze o detașare și afirmare a unui specific american, rezultat din sinteza dintre genurile muzicale clasico-romantice sau moderne europene și structurile provenite din vechea cultură a indigenilor, din muzica negrilor, din practica jazzului și a musicalului.

Despre o tradiție a componisticii profesionale americane de prestigiu nu se poate vorbi decât după sfârșitul secolului al XIX-lea, mai precis, la începutul secolului XX, când dezvoltarea vertiginoasă a vieții muzicale americane în marile centre: New York, Washington, Boston, Chicago, Los Angeles, Connecticut ș.a., determină apariția unor compozitori americani de prestigiu, care, stimulați de exemplul europenilor în trecere prin America³⁶⁷, înscriu în aria

³⁶⁶ Leopold Zea: *America o conștiință*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984. pag. 100-101

³⁶⁷ În procesul emancipării muzicii americane, un rol important l-a avut Antonin Dvorník, care prin Simfonia sa „Din lumea nouă” (1893) și prin Neggerquartett (1894) a oferit un pilduitor exemplu de modalitate de valorificare a resurselor folclorice americane.

preocupărilor lor creații muzicale încadrabile în estetica clasico-romantică atât de caracteristică acestei perioade. Este momentul în care apare conștiința autenticității americane, unii compozitori autohtoni propunându-și să compună o muzică de o asemenea factură încât „să poată fi recunoscută drept muzică americană” (A. Copland).

Care sunt acele elemente recognoscibile, specifice muzicii americane? În primul rând jazzul cu sugestiile sale ritmice, cu aportul poliritmic și improvizația liberă, fără precedent în muzica profesionistă, cu bogăția intonațiilor și varietatea formulelor desprinse din muzica negrilor afro-americani. Dezvoltat puternic la sfârșitul secolului trecut în muzica negrilor din New Orleans, Louisiana și Oklahoma, jazzul a fost, în foarte scurt timp, adaptat, mai întâi de muzicienii „Dixieland”³⁶⁸ albi și apoi de compozitorii specializați în genurile muzicii culte. Aceștia au cultivat mai ales *Ragtime*-ul³⁶⁹, *Blues*-ul³⁷⁰ și *Negro-spirituals*-ul³⁷¹, care, în creațiile lor, au devenit importante și originale variante ale cântecului popular american: apoi, muzica populară din nord și din sud (a negrilor, a indienilor, a cowboy-ilor, a muncitorilor sezonieri) care, începând de pe la mijlocul secolului trecut, începe a fi publicată în culegeri, oferindu-se astfel compozitorilor ca sursă de inspirație; apoi, instrumentația exotică, culoarea specifică și particularitățile sonore ale orchestrelor populare americane; și, desigur, psihologia specifică americană, temperamentul și sensibilitatea americanului, determinate și influențate de poezia naturii americane, de ritmul și modul de viață american.

Mai mult sau mai puțin evidente, aceste trăsături apar în creații de o surprinzătoare diversitate stilistică, aparținând unui mare număr de compozitori din rândul cărora s-au detașat: Charles Ives, Walter Piston, Virgil Thomson, George Gershwin, Aaron Copland, William Schumann, Samuel Barber, John Cage, Milton Babbitt, Leonard Bernstein, George Crumb ș.a., care, prin creațiile lor, s-au impus atenției lumii muzicale a secolului XX, unele dintre ele intrând în fondul peren al tezaurului muzicii universale.

³⁶⁸ Stil de jaz practicat în jurul anului 1900, la New Orleans, bazat pe improvizația colectivă, la început în grup restrâns de trei instrumentiști, apoi, mai târziu, în formații mai mari.

³⁶⁹ Piesă muzicală scrisă, pentru pian, având la bază folclorul negru (cakewalk, coon song) adaptat formelor europene de dans (polcă, menuet, cadril, marșete).

³⁷⁰ Cântec popular vocal și instrumental al negrilor americani, de expresie tristă-nostalgică (bluesy).

³⁷¹ Căntece folclorice religioase – foarte vechi – ale negrilor americani derivate din imnuri, executate de un solist cărui în răspunde un grup coral. Alcătuirea melodică se bazează pe sincope, pe pendularea major-minor și pe instabilitatea treptelor a III-a și a VIII-a.

CHARLES IVES (1874-1954)

Noua muzică americană își definește fizionomia și începe să pătrundă în conștiința universală odată cu mișcarea de înnoire stilistică bazată pe utilizarea melodiilor negrilor și indienilor declanșată de Dvořák. Continuând să se dezvolte sub auspicii romantice occidentale – mai târziu toate curente europene vor fi resimțite în America –, muzica americană atinge un înalt punct al dezvoltării sale prin Charles Ives³⁷², muzician distinct, inventiv și ingenios, individualizat stilistic prin particularitățile limbajului său muzical și prin fizionomia nouă a arhitecturilor și a ansamblurilor sale sonore. Ives este primul muzician american care se refuză șabloanelor stilistice, nonconformismul său evidențiind, la cumpăna secolelor XIX și XX, agregate sonore atonale și politonale, poliritmii, disonanțe nerezolvate, clustere, sferturi de ton și fracțiuni intervalice, ritmuri asimetrice, efecte de jazz etc. anticipându-i pe Schönberg, Busoni și Stravinski. Scriitura sa îndrăznească are la bază polifonia liniară, generatoare de pânze sonore, în care se împletesc măiestrit, ca într-un spectru, melodii de o mare varietate coloristică, individualizate tonal, nuanțele fiind date de finețea alcătuirilor intervalice, ritmice și armonice.

CREAȚIA

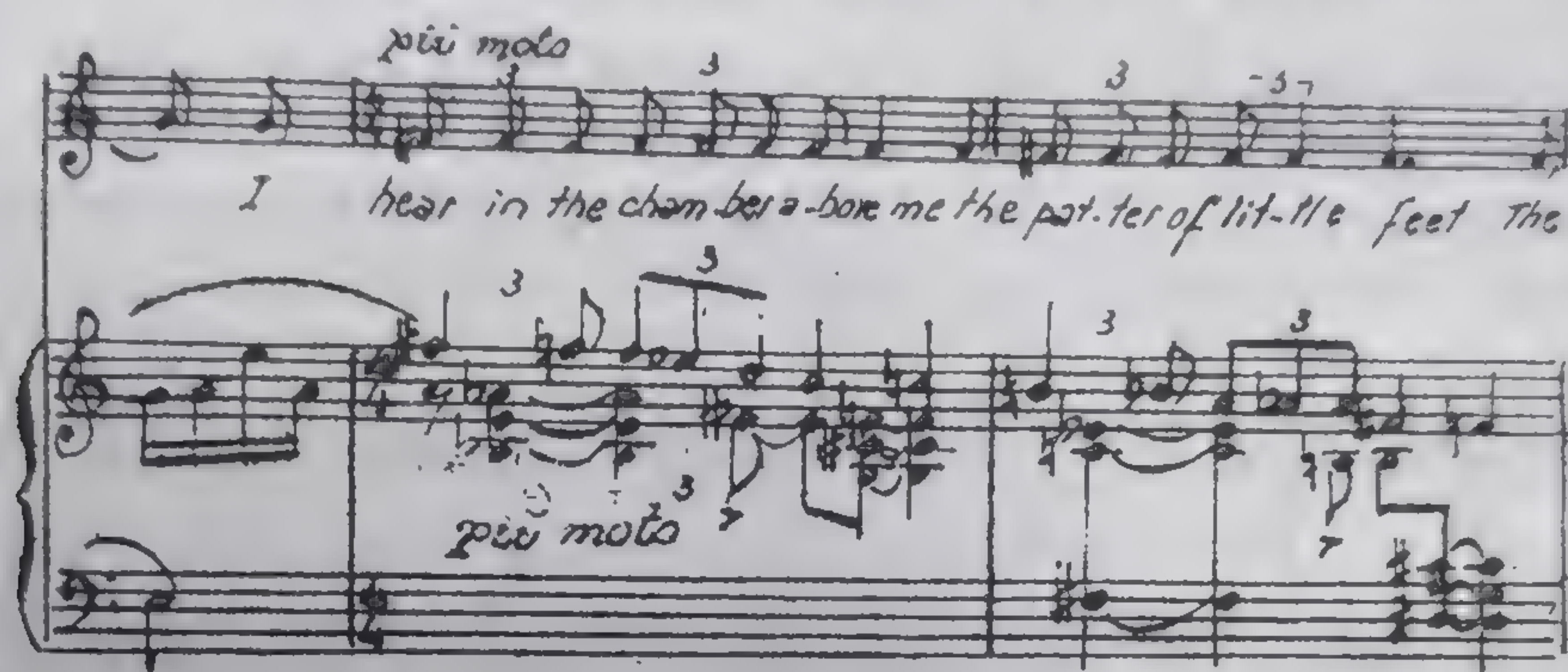
Fără a fi deosebit de amplă, creația lui Ives cuprinde melodii pentru voce și pian, coruri, sonate pentru pian, sonate pentru vioară și pian, lucrări pentru formații de trei, patru și cinci instrumente, pentru orchestră de cameră și simfonii, știut fiind că, perioada de creație a compozitorului a fost destul de scurtă, fiind cuprinsă aproximativ între 1888 și 1916, după 1916 cufundându-se într-o lungă tăcere, care a durat până la sfârșitul vieții³⁷³.

Scrise pe versuri proprii sau anonime, dar și pe versuri ale unor poeți consacrați ca: W. Shakespeare, C. E. Merrill, W. Winter, Charlotte Eliot, Th.

³⁷² Charles Edward Ives s-a născut la 20 octombrie 1874 la Danbury, Connecticut. A studiat la Yale University, în muzică fiind, mai mult, autodidact. A fost organist la diferite biserici între anii 1893-1902. A profesat cariera de avocat până în 1908 când a abandonat-o în favoarea muzicii. Din 1895 datează experiențele sale acustice, care includ investigațiile în microtonie și macrotonie. Izolat de lumea muzicală, Ives a compus muzică politonală, atonală în sferturi de ton și a folosit clusterul înaintea multor compozitori de avangardă. În 1916, încetează să mai compună, cele câteva melodii care au urmat fiind ne semnificative pentru creația sa. A murit la New-York, la 19 mai 1954.

³⁷³ Se pare că motivul l-a constituit starea de război, împotriva căruia compozitorul a luat atitudine și în semn de protest a încetat să mai compună.

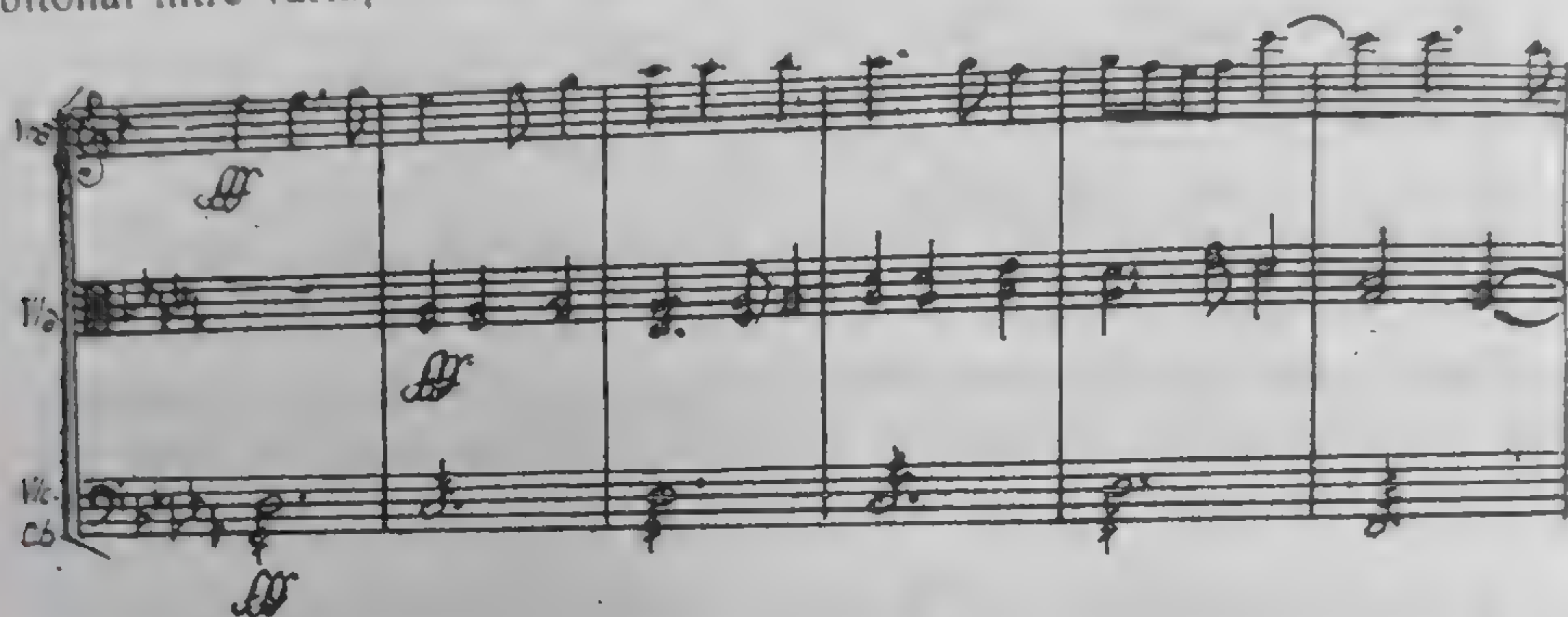
Moor, A. Tennyson, W. Wordsworth, J. Milton, Byron, Sheley, ș.a., melodiile sale, publicate în 1922 în culegera *114 Song*, sunt de o mare diversitate tematică, unele de expresie sentimentală, lirică, altele satirice, unele nostalgice, altele caricaturizante, vădind marea mobilitate a compozitorului, în ele putând fi identificate elementele înnoitoare ale limbajului muzical al compozitorului: politonalism și acorduri de cvarte în *The Children's Hour* (Ora copiilor, 1901),



atonalism în *The Cage* (Colivia, 1906), efecte de ragtime în *The Circus Band* (Trupa de circ, 1894), intonații de baladă de Western și recitare, alături de ciorchini de sunete, în *Charlie Rutlage*,

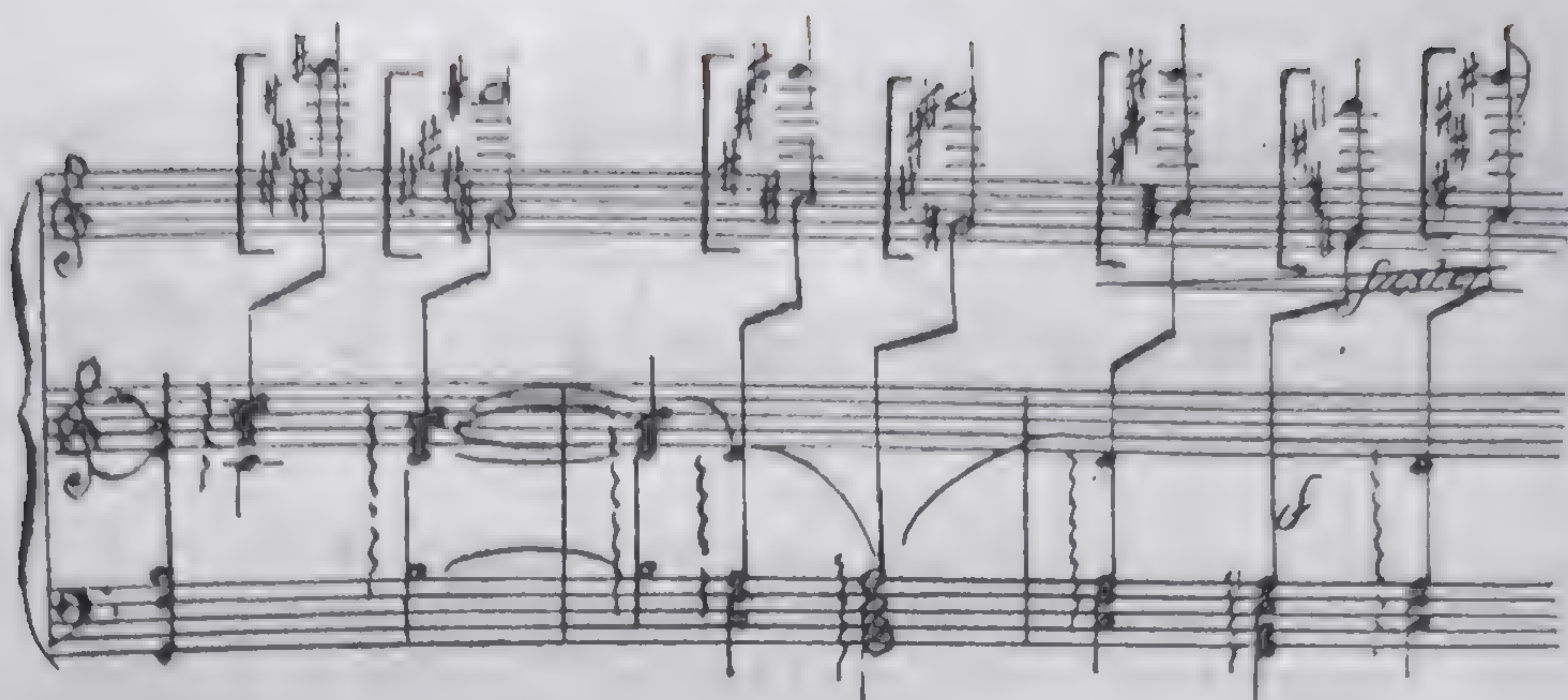
și de cowboy în *The Greatest Man* (Omul cel mare, 1921), măsuri mixte în *The White Gulls* (Pescărușul alb, 1921), ritmul liber și texturi armonice de none mici, de septime mari și mici și chiar mai mari în *Vote for Name* (Vot pentru nume, 1912), pentru voce și trei pian, deschizând prin creația sa noi perspective dezvoltării cântecului vocal în America.

În genul muzicii instrumentale și de cameră, Ives a creat mai puțin, dar de o mare importanță din punct de vedere calitativ și al semnificațiilor. Dintre acestea rețin atenția mai întâi cele câteva lucrări pentru orgă, dintre care se remarcă *Variations on a National Hymn* („America”, 1894), cu un interludiu bitonal între variațiunile a II-a și a III-a,



apoi *Sonata pentru pian nr. 1* (1905), o formă monopartită, o burlescă în stil american, un fel de *Amintiri din copilărie*, în care Ives descrie sonor momente trăite la Danbury-Connecticut în perioada 1880 și 1890 și mai ales *Piano Sonata nr. 2* cu subtitlul „*Concord, Mass, 1840–1860*”. Compusă în anul 1910, *Concord Sonata*, cum se numește acum, a fost definitivată în 1915, rezultând „o imensă simfonie impresionistă în patru mișcări, pentru pian”, după cum a apreciat-o pianistul american John Kirkpatrick³⁷⁴, o arhitectură neobișnuită atât prin programatismul său enunțat amplu la începutul fiecărei părți (*I. Emerson, Slowly; II. Hawthorne, Very fast; III. The Alcotts; IV. Thoreau, Starting slowly and quietly*), cât mai ales prin scriitura pianistică complexă și îndrăznească în planul armonic, polifonic și ritmic. Este freamătul libertății de gândire și acțiune căci în *Concord Sonata*, Ives realizează cea mai îndrăznească scriitură muzicală de până-atunci desființând, pe lungi segmente muzicale, barele de măsură și renunțând la simetria împărțirii în măsuri, suprapunând sunetele pe verticală în acorduri de cvarte, terțe și secunde, ajungând, în partea a doua, la un conglomerat de 22 sunete,

³⁷⁴ Pianistul John Kirkpatrick este realizatorul Catalogului manuscriselor muzicale ale lui Charles Ives.

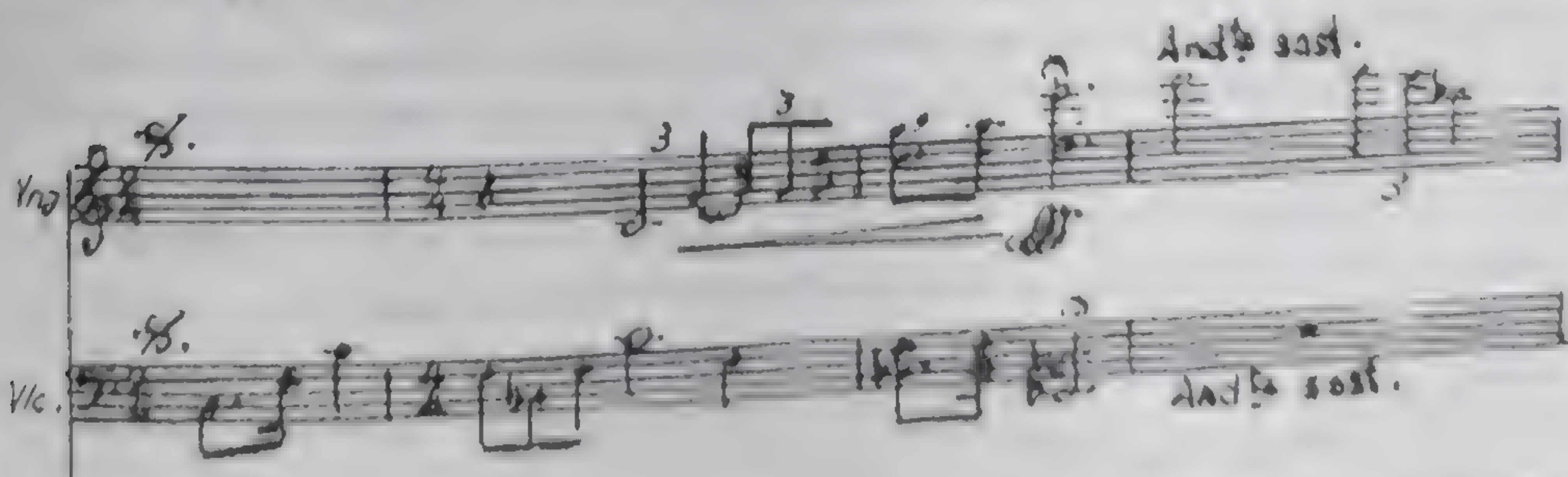


rezultând veritabile clustere, cromatizând excesiv, uneori semnele de alterație repetându-se nejustificat. Să mai remarcăm contrastul puternic de nuanțe de la *p p p p* la *f f f f*, partitura prezentând mari dificultăți în realizarea ei muzicală. Și acestea, în 1910(!), an în care Debussy își compunea *Preludiile* pentru pian (caietul I), Schönberg își elaborează prima monodramă muzicală *Erwartung*, iar Stravinski realizează primele suprapuneri politonale în *Pasărea de foc*.

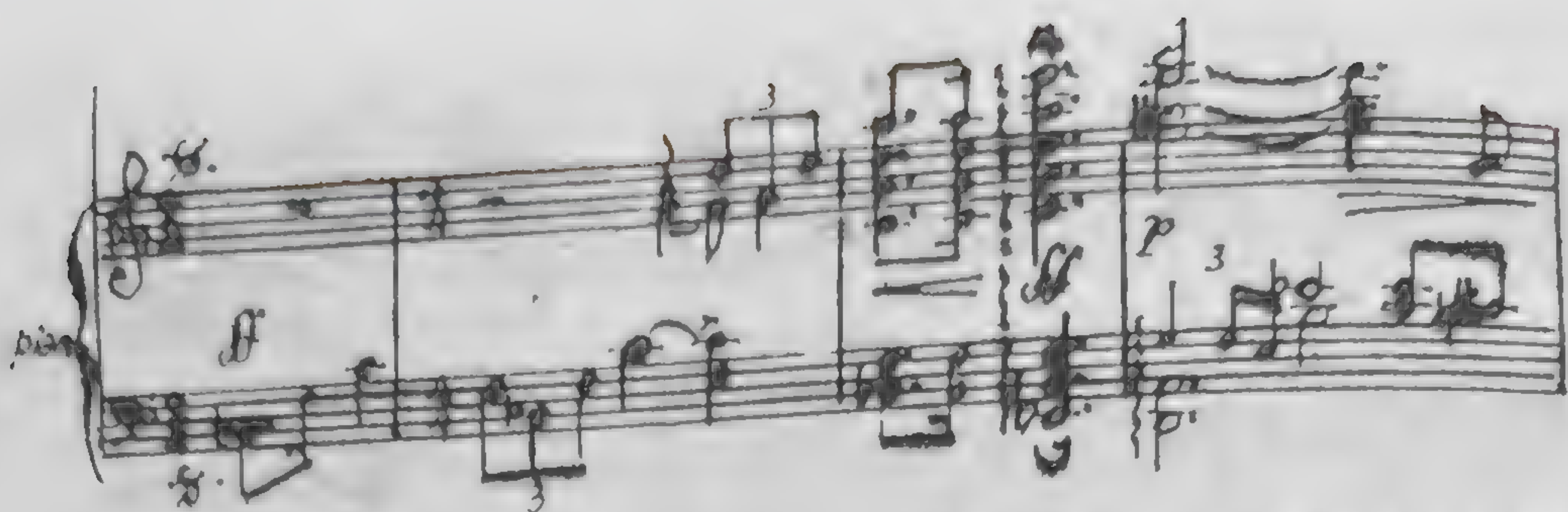
Un interes deosebit prezintă și cele *Three Quartertone pieces* (Trei piese în sferturi de ton. 1912), *Largo*, *Allegro* și *Chorale* pentru două pianе la patru mâini, dintre care primul – la sugestia compozitorului – trebuie să fie acordat cu un sfert de ton mai sus³⁷⁵.

Importante sunt și cele 5 sonate pentru vioară și pian, scrise în limbajul caracteristic al lui Ives, de factură romantică, cu vădite tendințe de depășire a obișnuitului, fără însă ca vreuna din ele să rețină atenția în mod deosebit.

În schimb, *Trio pentru vioară, violoncel și pian* (1904), alcătuit din trei părți (*I. Andante moderato*, *II. Presto*, *III. Moderato con moto*), abundă în poliritmii, este intens polifonizat, iar în partea a treia, Ives realizează un acord arpeggiat de 8 sunete suprapuse la intervale de cvintă.



³⁷⁵ Când Ives a început să exploreze microtonia nu erau construite pianele în sfert de ton (A. Haba s-a născut în anul 1893).



în timp ce finalul este un „Rock of Ages”, cu măsuri alternative de 7/8, 3/4, 4/4.

Însă lucrarea sa cea mai apropiată de factura romantică tradițională, dar americană în melodică și expresie, este *Cvartetul de coarde nr. 1* (1896), alcătuit din patru părți: *Andante con moto*, *Allegro*, *Adagio cantabile* și *Allegro marziale*, cu structuri diatonice, cu teme pregnante, cu intonații folclorice americane, în ansamblu, lucrarea anticipând *Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă* de Bartók. Reține atenția mai ales partea întâi, *Andante con moto*, o dublă fugă lentă, construită pe baza imnurilor *From Greenland's Icy Mountains* și *All Hail the Power of Jesus Name* ca și partea a doua *Allegro*, în formă de sonată cu „un trio” median, dar și partea a treia cu expresia sa de negro-spirituals.

Spre deosebire de acesta, *Cvartetul de coarde nr. 2* (1913) este de factură neoclasică, este un „modern quodlibet” în trei părți intitulate: *Discussions*, *Arguments* și *The Call of the Mountains* (Chemarea munților), cele mai multe citate survenind în primele două părți, unde alături de unele melodii de largă circulație în America, apar fragmente melodice din simfonii de Beethoven, Brahms și Ceaikovski.

Din categoria lucrărilor de cameră ale lui Ives mai fac parte: *From the Steeples* (1901), pentru clopote, trompetă și trombon, în care compozitorul încearcă noi combinații timbrale, cele patru lucrări pentru cvartet de coarde și pian: *În Re Con Moto Et Al.* (1908) *Largo Risoluto no. 1* (1908) *Largo Risoluto no. 2* (1908) și *The Innate* (Înnăscutul, 1908), cu contrabas facultativ, precum și lucrările destinate unor orchestre de cameră: *Central Park in the Park* (1907) și *Three Outdoor Scene* (Trei scene afară, 1909), pentru mici formații instrumentale, *Scherzo. Over the Pavement* (Pavajul răsturnat, 1913), pentru flaut piccolo, clarinet, fagot (sau saxofon), trompetă, 3 tromboane, percuție și pian și *The Unanswered Question* (Întrebarea la care nu s-a răspuns, 1908), pentru 4 flauti (III și IV putând fi înlocuiți cu oboiul și clarinetul), trompetă și cvartet de coarde, lucrarea, inițial, purtând titlul de „cosmic landscape” (peisaj cosmic).

Dar să poposim și asupra creației simfonice a lui Ives, cele cinci simfonii create de el – diferite ca factură, conținut ideatic și realizare muzicală-suscitând

interesul cercetătorului muzician. Astfel, *Simfonia I* (1898) este de factură tradițională clasico-romantică, lirică în expresie. *Simfonia a II-a* (1901) este deja mai deosebită: are cinci părți (*Andante moderato, Allegro, Adagio cantabile, Lento maestoso, Allegro molto vivace*), iar culoarea sonoră este sensibil înnoită prin utilizarea unor cunoscute melodii americane.

Simfonia a III-a (1901, revizuită în 1912), cu subiectul *The Camp Meeting* (Tabăra întâlnirii), alcătuită din trei părți, cu titluri programatice: *I. Old Folks Gatherin* (Adunarea străbunilor), *II. Children's Day* (Ziua copiilor), *III. Communion* (Împărtășanie), este o simfonie de expresie luminoasă, cu frumoase momente de politonalitate, cu melodii de cult, originale (în partea I *Andante maestoso* în secțiunea *Adagio cantabile* este citat imnul *O, What a Friend We Have in Jesus*) și cu melodii folclorice (în partea a doua *Allegro*, în formă de lied A – B – A), *Simfonia* înscriindu-se printre cele mai populare creații ale lui Ives.

La fel este și *A Symphony: Holidays* (O simfonie: Vacanța 1904–1913), alcătuită din *Washington's Birthday, Decoration Day, Fourth of July* și *Thanksgiving*, o simfonie în care compozitorul descrie muzical amintiri din vacanțele copilăriei petrecute în orașul natal, Connecticut.

Simfonia a IV-a (1909–1916) este ultima lucrare din lista creațiilor lui Ives, după aceasta compozitorul intrând într-o lungă tăcere până la sfârșitul zilelor sale. Ultima, dar cea mai amplă și mai complexă partitură. Alcătuită din patru părți: *I. Prelude – Maestoso, II. Allegretto, III. Fugue-Andante moderato* și *IV. Largo maestoso*, *Simfonia* are la bază un program formulat de compozitor astfel: „Programul estetic al lucrării este acela de a găsi răspuns la întrebările ce? și de ce? pe care spiritul uman le pune vieții”. Acesta este mai ales sensul primei părți, al *Preludiului*, construit pe structura imnului *Watchman Tell Us of the Night*, celelalte trei părți ale simfoniei constituindu-se drept tot atâtea răspunsuri la întrebarea despre existență. Astfel, partea a doua, *Allegretto*, este cea mai complexă și cea mai ivesiană – este mai mult decât un scherzo, prin sensurile comice și burlești pe care i le conferă materialul tematic fiind derivat din secțiunea *Hawthorne* din *Concord-Sonata*; derivată este și partea a treia, *Fugue-Andante con moto*, care nu este altceva decât transcrierea orchestrală a primei părți a *Cvartetului de coarde nr. 1*, iar partea a patra, *Largo maestoso*, este derivată din lucrarea sa pentru orgă, *Memorial Slow March* (1901). Scrisă pentru orchestră mare în a cărei alcătuire alături de instrumentele obișnuite intră trei piano (dintre care unul solist, iar celelalte două, integrate în orchestră, unul fiind acordat cu 1/4 de ton mai sus), orga, celesta, o percuție amplă și corul mixt, numai în final, fără text, *Simfonia a patra* de Ives se constituie ca un bilanț artistic și o sinteză stilistică a compozitorului, ca o soluție americană în complexitatea devenirilor simfonice de la începutul sec. XX.

Alături de simfonii, printre lucrările lui Ives destinate orchestrei se află și *Three Places in New England, Orchestral set nr. 1*, (Trei localități în Noua Anglie, 1903-1914), trei tablouri muzicale intitulate: *I. The St. Gaudens' in Anglie*, 1903-1914), trei tablouri muzicale intitulate: *I. The St. Gaudens' in Anglie*, 1903-1914), *II. Putnam's Camp, Redding, Connecticut*; *III. From the Housatonic at Stockbridge*, lucrarea fiind scrisă pentru o orchestră la care adaugă pianul și orga.

Să mai amintim, în treacăt, doar, că Ives avea în plan să scrie o nouă lucrare orchestrală intitulată *Universe Symphony*, urmând a fi o contemplație în sunete asupra misterioasei existente a naturii, a omului și a divinității, dar care a rămas doar în faza de proiect.

*

În sferele esteticii clasico-romantice și moderne își înscriu creațiile și Walter Piston, Roger Session, Virgil Thomson, William Schumann, Samuel Barber și mulți alții, în ale căror lucrări pot fi identificate sugestii și influențe stilistice ce vin de la Brahms, Debussy, Ravel, Skriabin, Schönberg, Stravinski, Bartók (și alții), cantitatea variind de la un compozitor la altul, toți însă evidențiind o inspirație muzicală autentică, măiestrie și un înalt profesionalism componistic, arta lor conferind muzicii americane locul de seamă pe care îl ocupă în ansamblul culturii muzicale universale.

GEORGE GERSHWIN (1898-1937)

Stea de primă mărime în constelația muzicală americană modernă, G. Gershwin³⁷⁶ este astăzi unul dintre cei mai cunoscuți muzicieni ai noului continent: este compozitorul a cărei muzică – prin caracterul ei insolit –

³⁷⁶ George Gershwin s-a născut la 28 septembrie 1898, în Brooklyn, New-York, fiind fiul unor modeste emigranți ruși (Gershovitz) stabiliți la New-York. Vocația muzicală și-a descoperit-o la vârsta de 14 ani, când a început să studieze pianul cu Ch. Hambitzer. Apreciat ca pianist demonstrator la un magazin de instrumente muzicale, Gershwin studia în paralel armonia și compoziția, pătrunzând creația lui Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy și Ravel. În 1915 Gershwin publică primul său song urmat de mai multe comedo muzicale, primul mare succes obținându-l în 1919, cu opereta *La, la Lucille*. Cântecul *Swanee* a devenit un mare șlagăr, fiind tipărit în milioane de exemplare. Apelând la jazz, Gershwin creează *Rhapsody in Blue* și *An American in Paris*, care îl fac celebru. Mai puțin înțeles de public, care îl considera un modest fabricant de songuri, Gershwin creează opera *Porgy și Bess*, inspirată din viața și cântecul negrilor (1935), în urma căreia se instalează la Holly-wood, în California, unde îl cunoaște pe Schönberg și compune muzică de film. A murit la 11 iulie 1937, în urma unei intervenții chirurgicale nereușite (tumoră), pe creier.

exercită atracția puternică și oferă tentația explorării într-o zonă mai puțin cunoscută a câmpului sonor. Gershwin nu poate fi înțeles în afara noțiunilor de „song” și de „jazz”, care, în America, nu mai înseamnă un punct cardinal, ci o lume aparte, specifică; muzica sa se naște din cartierele New-York-ului, din intonațiile cântecelor negrilor, dezvoltate în ritmurile jazzului. Adaptându-l stilului concertant, Gershwin determină o senzațională schimbare de mentalitate în componistica muzicală, devenind un strălucit reprezentant al jazzului simfonic. Căci, cine nu a auzit de *Rapsodia albastră*, sau de *Un american la Paris*, sau de *Porgy și Bess*, lucrări intrate de mult în conștiința publicului și a iubitorilor de frumos muzical de pretutindeni. Și aceasta, pentru că muzica sa „are rezonanță americană, are parfum american, e pătrunsă de spiritul american”³⁷⁷.

CREAȚIA

Gershwin s-a făcut cunoscut în lumea muzicală scriind mai întâi song-uri, apoi numere muzicale la mai multe spectacole, dovedind o foarte inspirată melodie și o foarte colorată armonie. Cu opereta *La, la Lucille* (1919), Gershwin atrage atenția organizatorilor de spectacole și dirijorilor de orchestre, care încep să îl solicite din ce în ce mai mult în compunerea de melodii, unele dintre acestea devenind celebre ca: *Swanee*, *The Man I Love*, *Oh, Lady Be Good* ș.a., dar cele care i-au adus celebritatea au fost *Rhapsody in Blue*, *Concerto in F* pentru pian și orchestră, *An American in Paris* și *Porgy and Bess* născute (primele trei) din interesul unor dirijori pentru muzica sa.

Astfel, impresionat de frumusețea și profunzimea cântecelor din muzicalul *Blue Monday* (Lunea albastră), dirijorul și compozitorul Paul Whiteman, conducătorul unei formații de Jazz Band, i-a comandat lui Gershwin „o lucrare simfonică în stil jazz”, urmând a fi prezentată într-un concert intitulat „Experiment in Modern Music”. Acceptând propunerea, Gershwin a compus în trei săptămâni *Rhapsody in Blue* (Rapsodia albastră, 1924) cu indicația inițială: „For Piano solo and Orchestra”³⁷⁸, lucrarea fiind prezentată în primă audiție la 12 februarie 1924, în sala Aeolian din New-York, de către Whiteman, în concertul său experimental de muzică modernă, cu un succes imens „zguduind întreg orașul New-York și apoi întreaga lume civilizată”³⁷⁹, devenind una dintre cele mai cunoscute creații muzicale contemporane.

³⁷⁷ Leonard Bernstein, *Cum să înțelegem muzica*. Concerte pentru tineret. Editura muzicală, București, 1982, pag. 135.

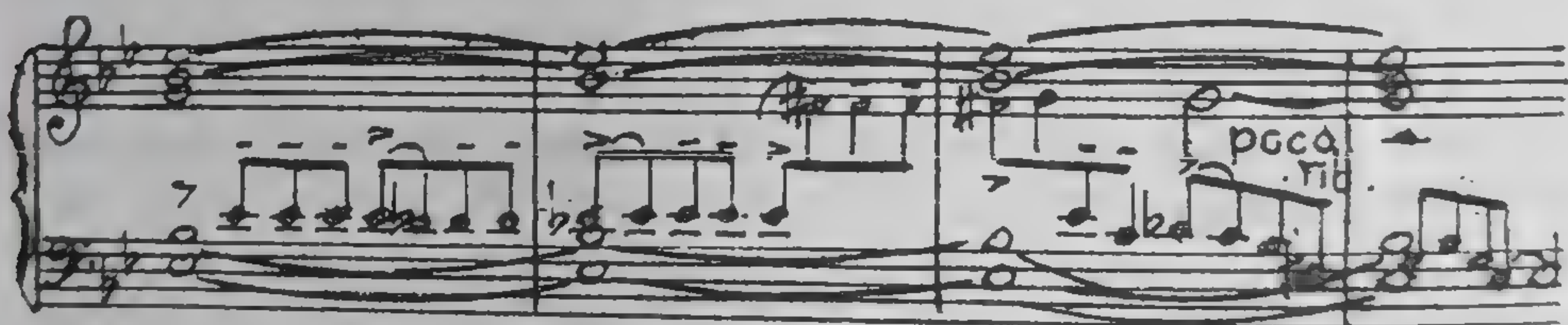
³⁷⁸ *Rapsodia albastră* a fost orchestrată de Ferde Grofé, pentru un ansamblu format din: flaut, oboi, 2 clarinete, 3 saxofoane, 3 corni, 2 trompete, trombone, percuție, banjo și coarde.

³⁷⁹ Leonard Bernstein, op. cit., pag. 142.

În ce constă ineditul *Rapsodiei albastre*? În primul rând în frumusețea muzicii — luată în ansamblu —, o muzică ce se edifică pe baza a cinci teme principale, de inspirație folclorică. Începutul fiind marcat de un lung portamente ascendent al clarinetului solo, urmat de prima temă cu caracter de semnal,



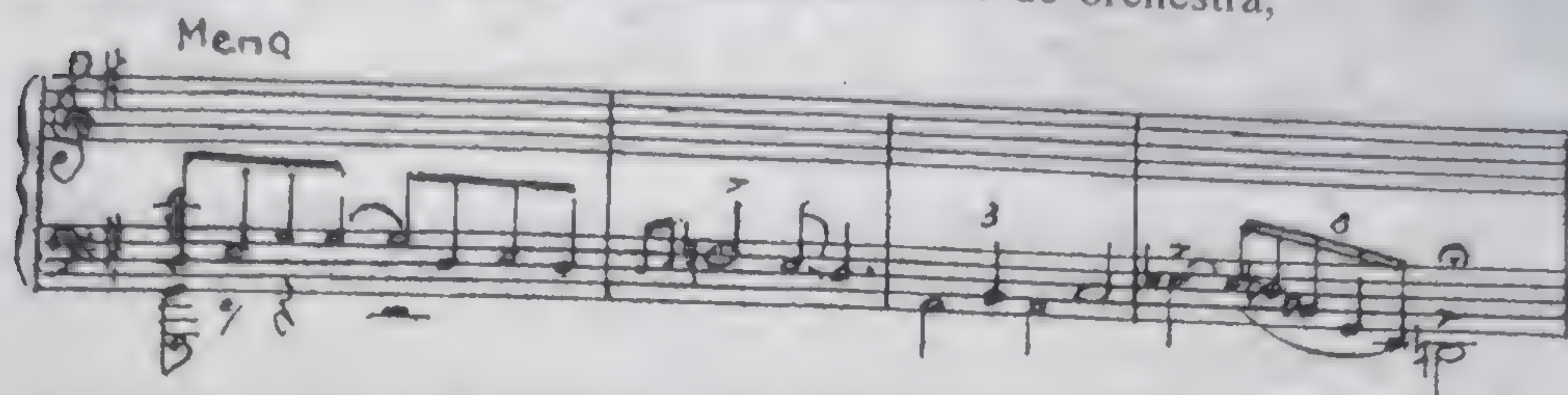
o temă ce se impune și se repetă obsedant de-a lungul lucrării, fiind transformată și preluată de mai multe ori de alte instrumente și de întreaga orchestră. A doua temă importantă urmează imediat după prima și are un aspect sacadat;



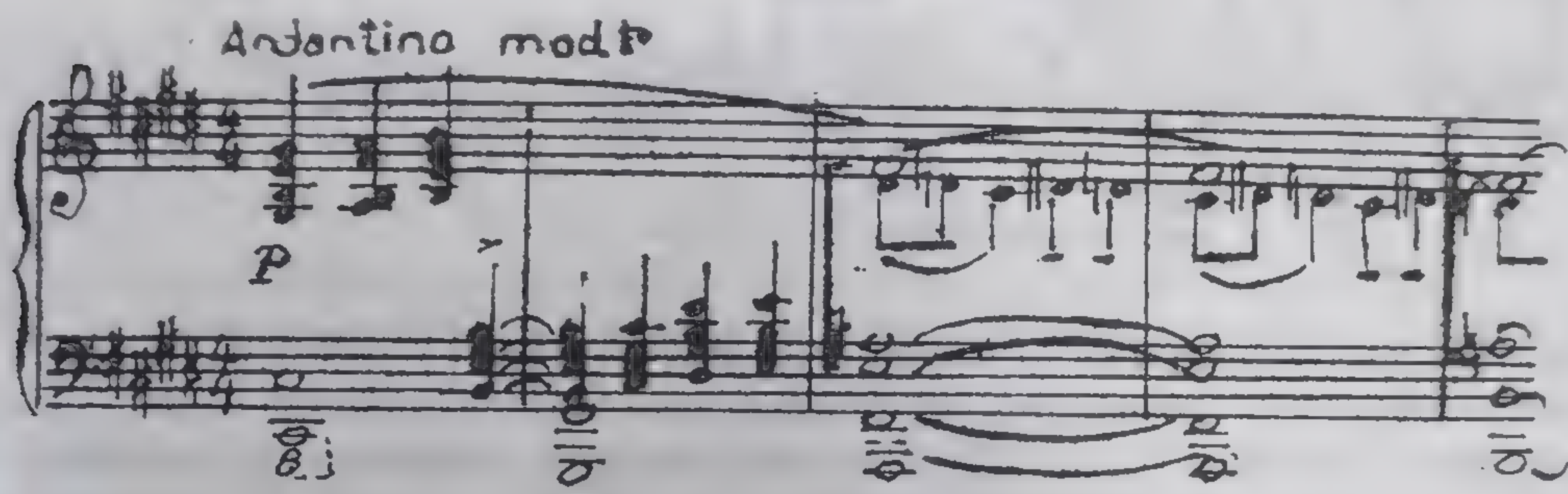
ea va fi dezvoltată primind noi sensuri în fragmentul *Meno mosso e poco scherzando* (Slower) expusă de pianul solo, îmbogățită melodic prin apogiaturi și unele alterații, de o profundă expresie lirică, nostalgică. A treia temă expusă în *Moderato assai* este un blues,



realizat din elemente melodico ritmice caracteristice, dar în afara citatului. A patra temă este o cantilenă acompaniată ritmic de orchestră,



după care urmează a cincea, un emoționant coral expus în *Andantino moderato* (con espressione); punct culminant al Rapsodiei,

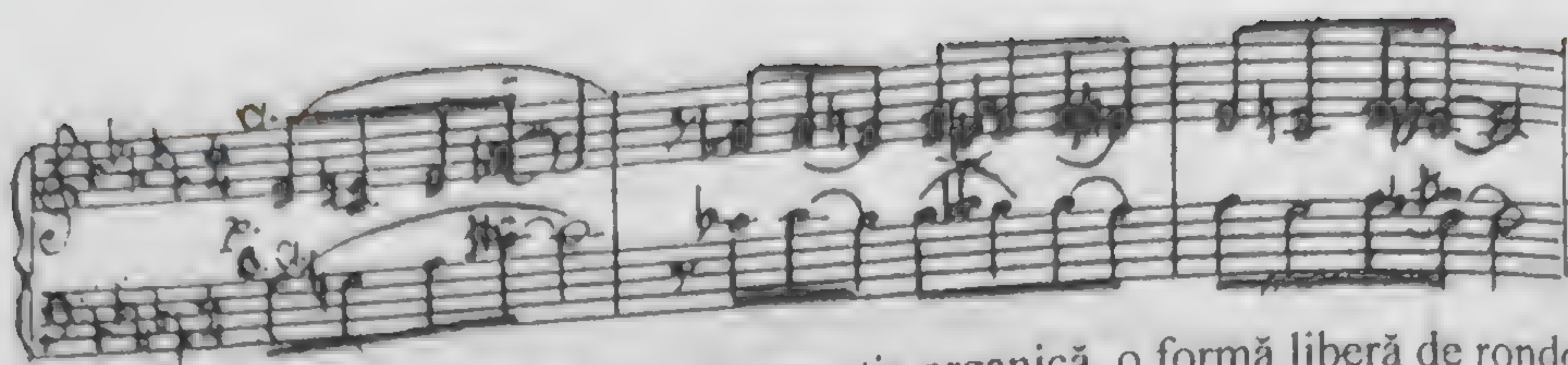


după care vine secțiunea *Molto stentando*, în care sunt readuse teme: mai întâi a treia, apoi a doua, apoi prima, constituite într-un final măreț.

Tot dintr-o comandă s-a născut și *Concerto in F*, pentru pian și orchestră (1925): la un an după prima audiție a *Rapsodiei albastre*, Walter Damrosch – dirijorul orchestrei New-York Symphony – îi solicită lui Gershwin o lucrare simfonică de proporții. Și Gershwin a acceptat. Lucrarea a fost compusă în perioada 7 iulie – 10 noiembrie 1925, când Gershwin a scris un concert tripartit alcătuit din *Allegro*, *Andante con moto* și *Allegro agitato*, lucrarea fiind, de data aceasta, orchestrată de compozitor. Așadar, un concert de tip tradițional; dar numai în planul arhitectural, pentru că Gershwin nu este preocupat de realizarea unor forme muzicale tipice, el este american și tinde să fie și în muzică un american. Astfel, prima parte, *Allegro* nu este o formă de sonată, ci o construcție rapsodică, în care teme sincopate – lirice și cantabile unele, ritmate și percutante altele – se înlanțuie într-o țesătură armonico-polifonică măiestriră, după principiul rapsodic, predominant fiind caracterul improvizatoric.

De remarcat *Cadenza* plasată la mijlocul părții și rolul pianului solist în dramaturgia lucrării, fiind într-un permanent dialog cu orchestra. Și din nou sincopă, într-un prezentare lirică, amintind de jazz.

În contrast, partea a doua, *Andante con moto*, o structură tripartită, se impune prin atmosfera poetică și meditația profundă, prin melodismul seducător al temelor, unele apropiate de expresie cântecelor *negro-spirituals*.



Apoi, finalul, *Allegro agitato*, construcție organică, o formă liberă de rondo, cu un refren vesel și exuberant, expus mai întâi de orchestră apoi de pian,



ce alternează cu cupletele, în care pot fi recunoscute elemente motivice aparținând părților anterioare. În felul acesta, *Concertul* poate fi inclus în categoria lucrărilor ciclice. De remarcat ritmica viguroasă și constantă, armoniile colorate uneori ambigue, orchestrația gândită în maniera orchestrelor americane, cu tendința de reliefare a strălucirii instrumentelor de suflat, în general, al alămurilor, în special.

Imediat după *Concertul în Fa major*, Gershwin a creat *Trei preludii pentru pian* (1926), după care a urmat piesa pentru orchestră *An American in Paris* (Un american la Paris, 1928), reflex al impresiilor trăite de compozitor în capitala franceză. Prezentată în primă audiție la New-York, la 13 decembrie 1928, lucrarea s-a înscris ca o excepțională creație simfonică modernă, o adevărată suită de impresii muzicale, realizată într-un colorit orchestral, în care stilul francez (Debussy și Grupul celor șase) se amestecă cu cel american, un amestec de sentimentalism cu ironie și multe „americanisme”, date de ritmurile sincopate și intonațiile jazzului, de orchestrația specifică, cu teme încredințate trompetelor,



cu corale ale alăturilor, cu armonii colorate, cu o percuție subtil utilizată (în care intră și xilofonul), cu numeroase secțiuni de blues și de foxtrot, lucrarea fiind adeseori considerată drept una dintre cele mai caracteristice creații în spirit american. „E ca și cum ar scrie «America» pe ea însăși – nu numai în titlu, și nu numai pentru că compozitorul a fost american. Muzica poartă explicația în ea însăși: are rezonanță americană, are parfum american, e pătrunsă de spiritul american”³⁸⁰.

La aceste trei repere stilistice muzicale americane, Gershwin, ulterior, a mai adăugat trei lucrări de mai mică însemnătate: *Second Rhapsody* (Rapsodia a doua, 1931), rezultată din muzica la comedia cinematografică *Delicious*, lucrarea fiind însă lipsită de farmecul și spontaneitatea *Rapsodiei albastre*, *Variations on I Got Rhythm* (1933), variațiuni, pentru pian și orchestră, după un song extras din comedia sa muzicală *Girl Crazy* (Fata nebună), 1930 și *Cuban Quverture* (Uvertura cubană, 1934) scrisă și ea ca reflex al impresiilor muzicale trăite în Cuba, în primăvara anului 1932, când a venit în contact cu ritmurile pasionale ale dansurilor cubaneze, în special de rumba³⁸¹.

Gershwin a compus și câteva muzici pentru scenă, în lista creațiilor sale fiind înscrise 17 titluri, de la opereta *La, la Lucile*, la musicalurile *Lady Good*, *Rosalie* și *Girl Crazy*, de la muzicile de revistă, la operele *Blue Monday* și *Porgy and Bess*, aceasta din urmă fiind ultima sa creație importantă, cea care l-a atras cel mai mult și cea care s-a impus cel mai mult. Pentru că, fără a exagera, *Porgy and Bess* este cunoscută, cel puțin cât sunt cunoscute *Rapsodia albastră* și *Un american la Paris*.

Operă în trei acte (nouă tablouri), *Porgy and Bess* (Porgy și Bess, 1935) are la bază romanul cu același nume de Du Bose Heyward, care a întocmit și libretul împreună cu Ira Gershwin³⁸² și aduc pe scenă momente din viața unor negri americani³⁸³. Pentru a cunoaște cântecele, dansurile și obiceiurile negrilor, Gershwin a călătorit prin Carolina de Sud, dar nu pentru a culege folclor negru pentru a-l cita, ci pur și simplu pentru „documentare”, pentru a se pătrunde de particularitățile muzicii negrilor, pe care le-a folosit apoi în

³⁸⁰ Leonard Bernstein, op. cit., pag. 135.

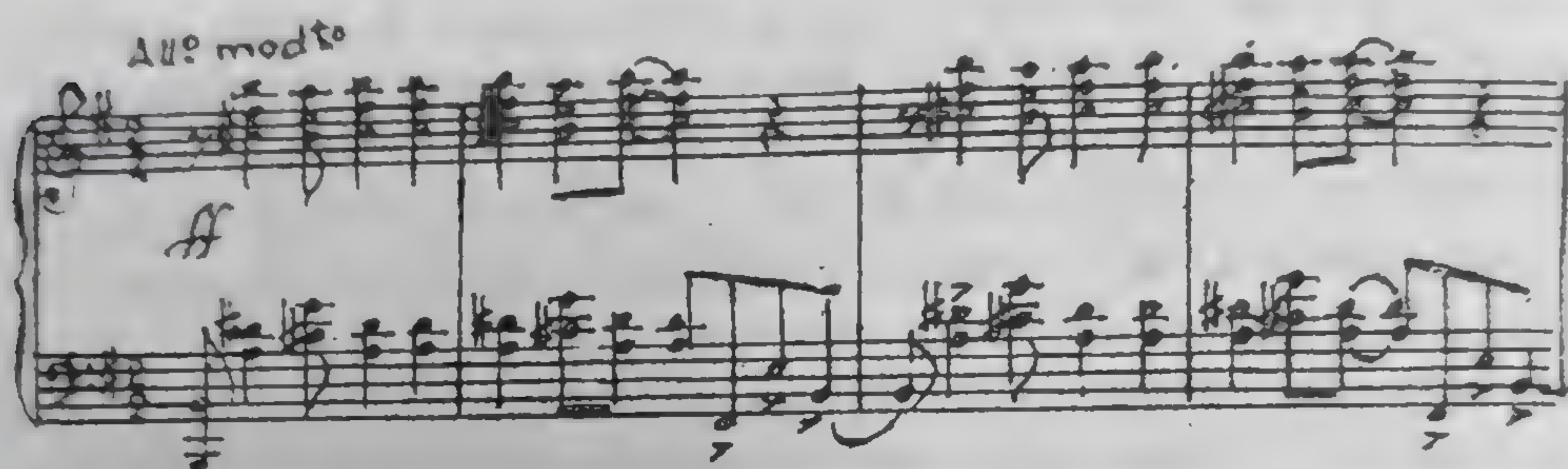
³⁸¹ Uvertura a fost realizată în numai trei săptămâni și inițial purta denumirea de *Rumba*. Mai târziu, i s-a dat denumire de *Cuban Quverture*.

³⁸² Ira Gershwin, fratele lui George, a scris numeroase texte pe care compozitorul a compus muzică.

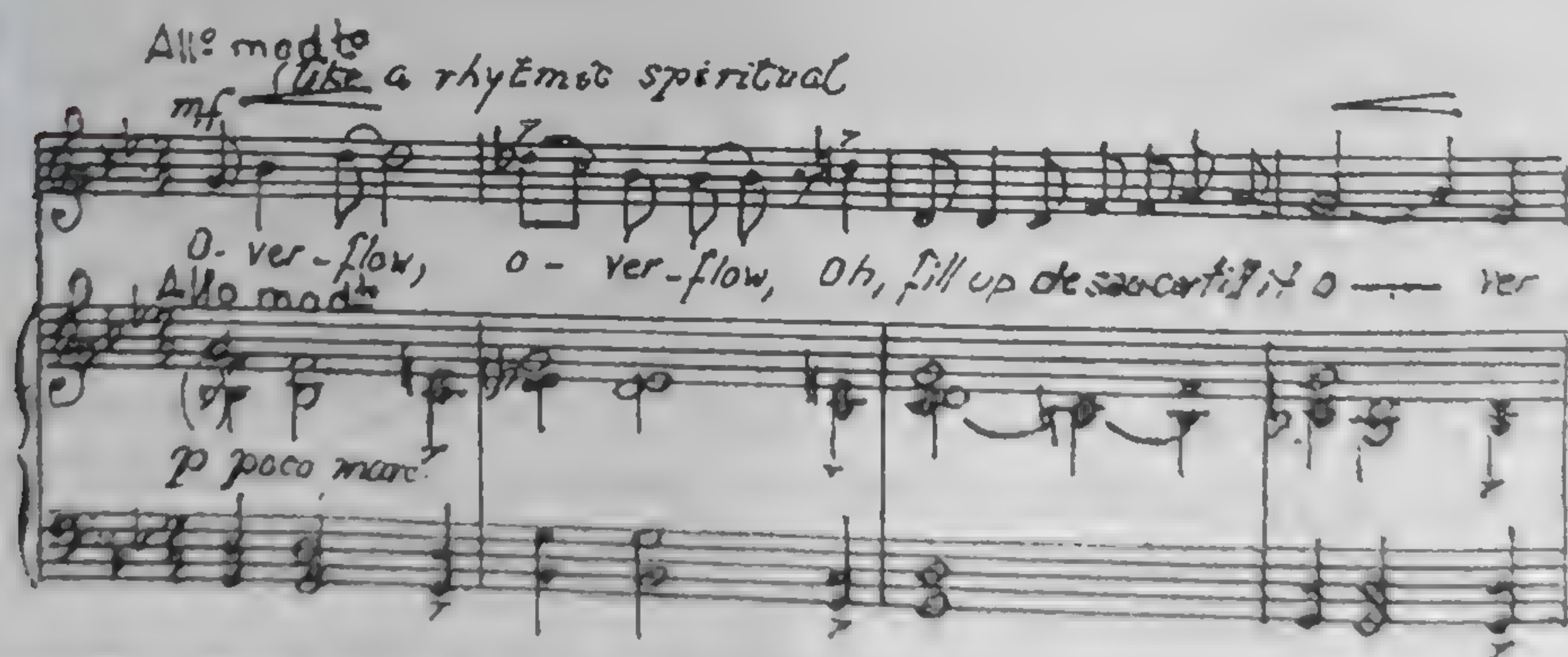
³⁸³ Într-o casă de negri, câțiva bărbați joacă cărți și discută despre dragostea lui Porgy pentru Bess – amanta lui Crown, un tânăr brutal și violent. Apare Crown, care îl provoacă pe Robins, pe care îl uicide, spre disperarea soției sale Serena, trezind stupefacție în rândul tuturor. Apoi, fuge. Rămasă singură, Bess respinge propunerea lui Sporting Life de a-l urma la New-York și se refugiază la Porgy, dar nu pentru mult timp. Refuză stupefiantele lui Sporting Life, care

caracterizarea personajelor sale. Acestora le sunt încredințate în operă melodii în „caracter american”, de mare expresivitate – unele lirice, altele pline de umor, iar altele cu conținut tragic – compozitorul surprinzând în muzica sa caractere și psihologii ale eroilor, pe care le prezintă în concordanță cu acțiunea, cu situațiile tipice sau netipice ale dramei.

Fără a fi o operă de șocantă originalitate, lucrarea lui Gershwin este o „folk opera” americană, în care, așa cum spunea Bernstein, „muzica are rezonanță americană, are parfum american, e pătrunsă de spirit american”, acestea fiind date de intonațiile și ritmurile sincopate de dans prezente la începutul actului I, *Allegro moderato (În jazz manner)*,

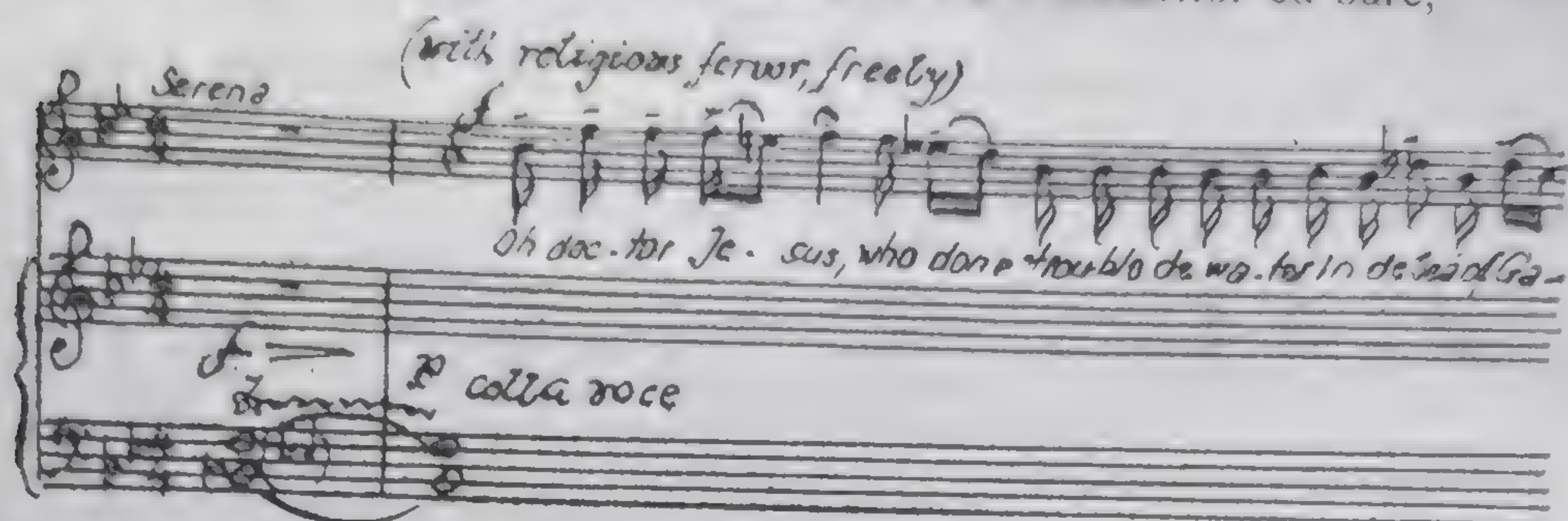


dar și pe parcurs (cântecul lui Crown din actul II, scena a IV, A Redheaded woman..., în *Allegretto, tempo di jazz*), de cântecele în maniera negro spirituals, ca de pildă cel din același act I, scena a II-a (Overflow, overflows), în *Allegro moderato*, cu indicația: like a rhythmic spiritual,

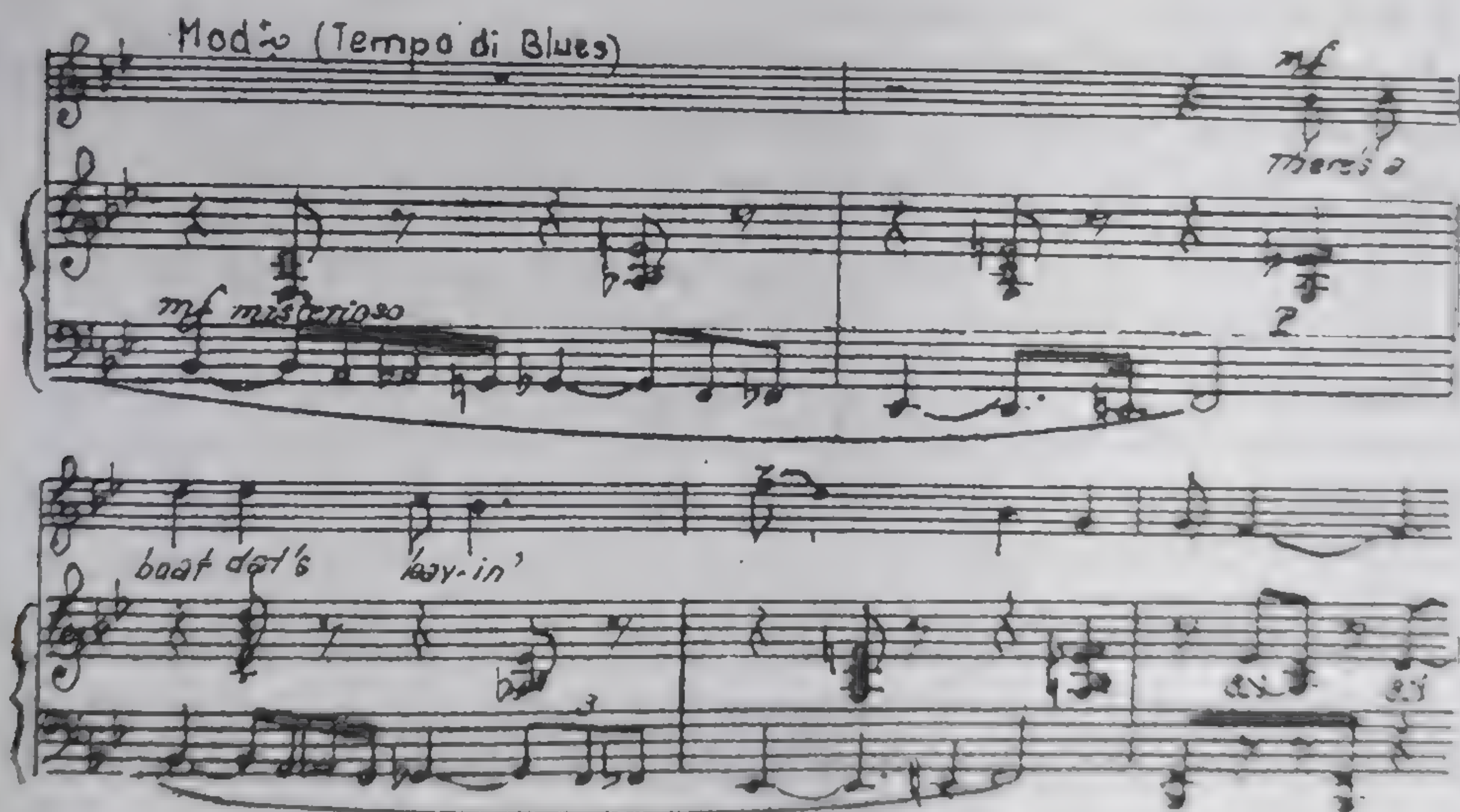


iar aduce fericirea, și rămasă cu Porpy, cei doi își mărturisesc iubirea. Apoi, pleacă cu un grup s-a ascuns aici, astfel că nu rezistă și i se alătură. La întoarcerea la Catfish Row, Bess îl roagă sunt surprinse de furtună astfel că mulți pescari pier în valuri. Crow apare însă nevătămat, și vine închisoare, iar Bess – lipsită de sprijin – acceptă propunerile lui Sporting Life și pleacă la pentru toată viața. Dezamăgit, Porpy pornește spre oraș cu speranța de a-și regăsi iubita.

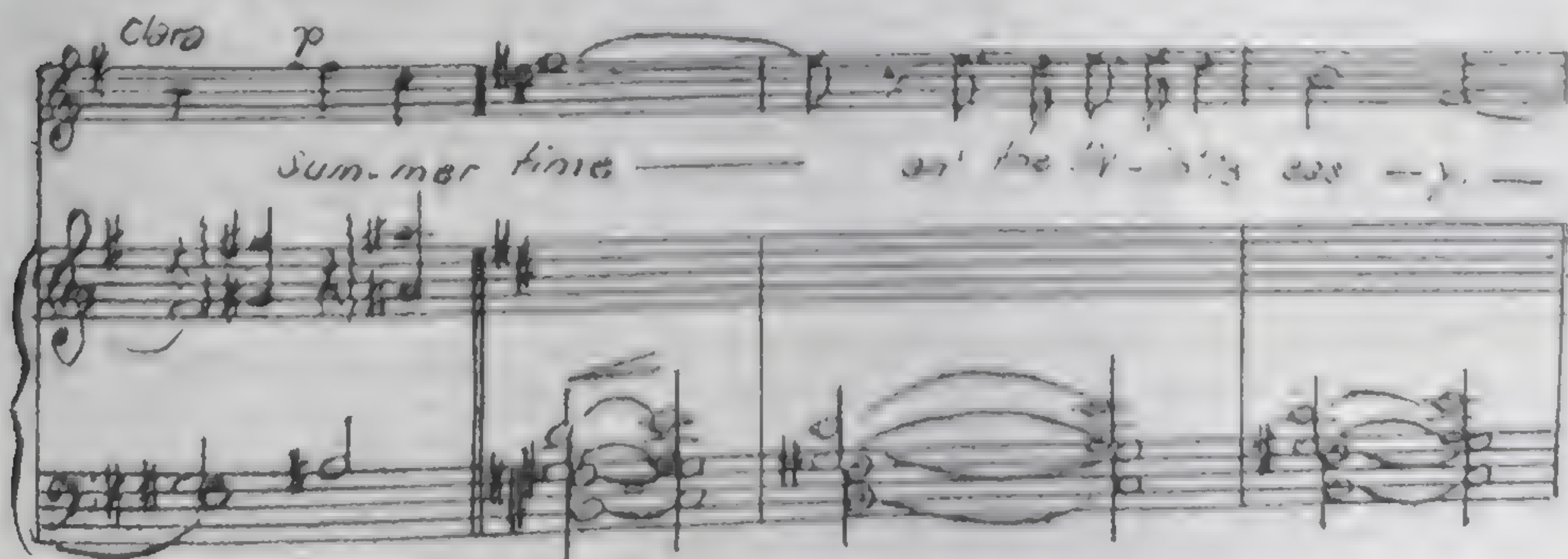
sau cel din scena a III-a, actul al II-lea, *Oh, Doctor Jesus*, reluat la începutul scenei a IV-a, în desfășurarea sa liberă, în afara măsurilor cu bare,

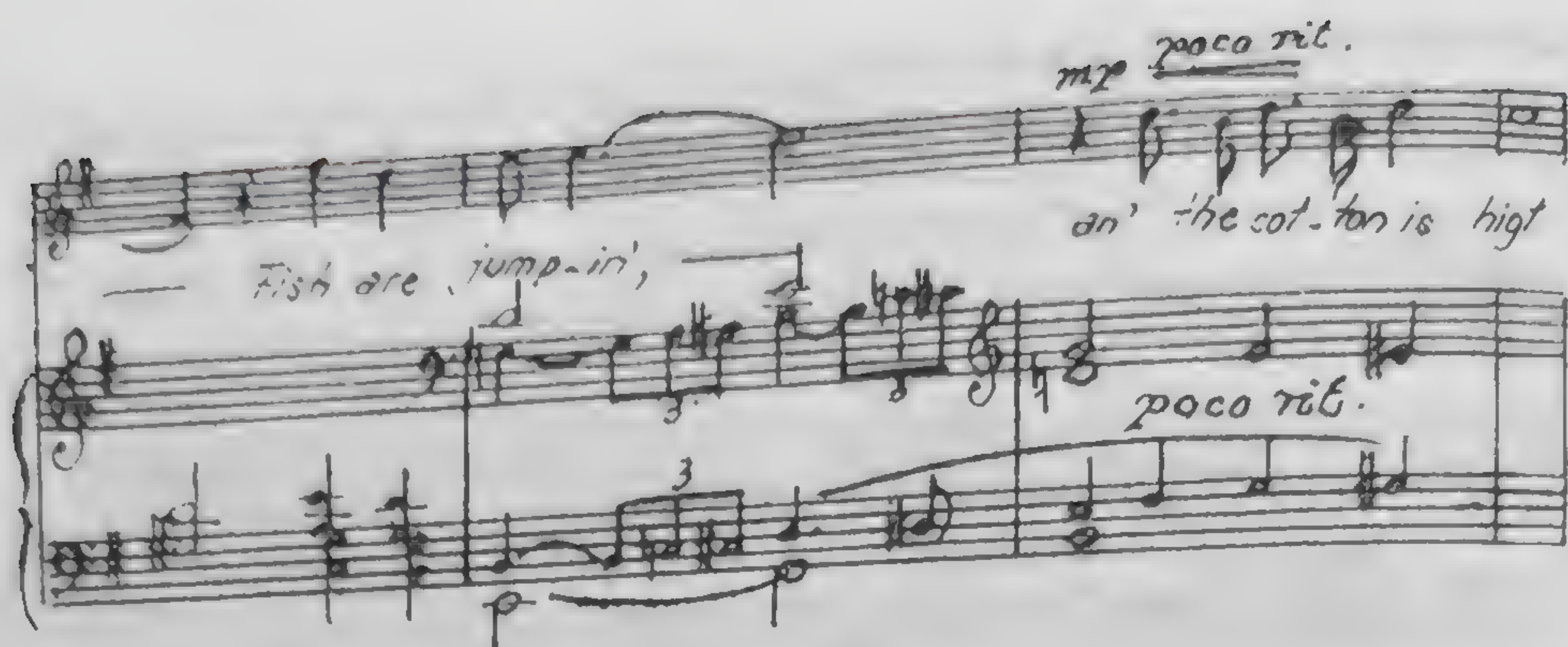


de o expresie copleșitoare, sau cel din scena a IV-a, cu indicația: „în Spiritual manner”, și de *Blues*, ca de exemplu cântecul lui Sporting Life, *There's a boat dat's leav in soon for New-York*, din actul III, scena a II-a, cu indicația *Moderato (Tempo di Blues)*.



Dar cea mai cunoscută pagină muzicală a operei este cântecul de leagăn *Summer time* (Timpul verii) cântat de Clara (în actul I, scena I),





care a cunoscut o largă răspândire în rândul melomanilor. Remarcabilă realizare muzicală, opera *Porgy și Bess* a fost prezentată în premieră la 30 septembrie 1935, la Colonial Theatre din Boston, fiind apoi preluată și montată de multe teatre de operă din America și din Europa, înscriindu-se ca un moment de seamă în istoria operei contemporane.

Jazzul și folclorul nord-american (și sud american) sunt prezentate și în creațiile lui Aaron Copland, Leonard Bernstein și alți compozitori americani, dornici de a realiza în lucrările lor un specific muzical american.

JOHN CAGE

(1912–)

Printre muzicienii de excepție ai Americii contemporane, un loc aparte îl ocupă John Cage³⁸⁴ compozitorul care prin creația sa – mai cu seamă de după 1950 – nu se raliază nici uneia dintre direcțiile stilistice amintite: nici direcției clasico-romantice și nici direcției folclorice și a jazzului. Cage este

³⁸⁴ John Cage s-a născut la 5 aprilie 1912, la Los Angeles (California), fiind fiul unui inventator. A studiat muzica la Detroit, New-York și Los Angeles cu Henri Cawel, Adolph Weis și Schönberg specializându-se în tehnica dodecafonică și în pianistica modernă promovată de Cawel. A funcționat ca profesor la Cornisch School în Seattle (1936-38), la Mills College în Oakland (1938), la Chicago Institut of Desing (1948), la Black Mountain College (1948-1952) și la New-School for Social Research din New-York (1956-1960). Un concert retrospectiv în Town Hall (New-York, 15 mai 1958) îl impune pe Cage în rândul compozitorilor experimentalisti. Inițiator al tehnicii pianului preparat, Cage ține cursuri la Darmstadt (1960-1961), apoi la Center for Advanced Studies der Wesleyan în Middletown (Conn), (1961-1970) și la University of Cincinnati (1966-1967). A colaborat cu pictorul Robert Rauchenberg și cu de eseuri muzicale *Silence* (1961) și *A Year From Monday*, 1967.

compozitorul a cărui poziție se definește pe parcurs; o determină creațiile sale situate în afara unui „centru stilistic” circumscris în muzica secolului XX, de până la el. Căci, spre deosebire de rigurozitatea și controlul desăvârșit proclamat de Schönberg și discipolii săi, Cage propovăduiește excluderea voită a acestora, preferând evenimentele „naturale” și „accidentale”, care se ivesc chiar în momentul interpretării. Gândirea sa se bazează pe aspecte deduse din manualul chinezesc precristian al hazardului *I Ching*, iar concepțiile sale au un caracter intuitiv și acestea l-au dus la realizarea unor partituri în care urmărește împiedicarea interpretării și manipulării conștiente a sunetelor de către interpret, proclamând spontaneitatea, lui Cage însuși plăcându-i să se considere „în afara cercului universului cunoscut”, ocupându-se „de lucruri despre care nu știe nimic”. Acest gen de muzică, după spusele lui Cage, creează pentru ascultător o stare de spirit numită în limbajul secției budiste zen, „cădere în uitare”.

„Cădere în uitare” dar și în meditație asupra supra-abundenței procedeeelor și inovațiilor propuse (dezvoltării muzicii) din perioada anilor 1950–1960, deoarece concepțiile intuitive ale lui Cage – parte din ele cel puțin – s-au dovedit a fi aberante, iar unele doar simple experimente nechibzuite, care, preluate la scară mondială, au dus la șarlatanie și epigonism dezavuant. Să încercăm însă a-l înțelege, deoarece Cage este american și pentru el nu există prejudecăți, astfel că libertatea înțeleasă de el, raportată la muzică, înseamnă încălcarea oricărei reguli sau percept componistic tradițional, fie el american sau european. Singurul element pe care îl respectă Cage este timpul, indicat cronometric în multe partituri ale sale; un timp în care se reproduc evenimente sonore nedeterminate anterior, rezultatul obținut fiind compoziția indeterminată. O compoziție variabilă, de la o execuție la alta, realizată în afara oricărei legi, o compoziție guvernată de hazard. Astfel că „«operele» mai recente ale lui Cage (dintre 1950–1970 n.n.) sunt un fel de gaguri: odată văzute se epuizează, nu mai cer reaudierea și în nici un caz nu pot fi preluate de altul”³⁸⁵.

CREAȚIA

Foarte amplă, foarte variată și foarte diversificată stilistic este creația lui Cage, cuprinzând muzică pentru voce, pentru pian, pentru ansambluri instrumentale și de cameră, pentru percuție, pentru orchestră, muzică pe bandă de magnetofon, muzică audio-vizuală ș.a.

³⁸⁵ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura muzicală, București, 1980, pag. 236.

A început să compună în anul 1932, în California, când a realizat singur câteva melodii pentru voce, după care, sub îndrumarea lui Schönberg, a scris: *Six Short Inventions* (Șase invențiuni scurte, 1933), pentru flaut alto, clarinet, trompetă, vioară, 2 viole și violoncel, *Sonata pentru clarinet solo* (1933), în formă tradițională tripartită (*Vivace, Lento Vivace*), mai multe lucrări pentru pian, ca, de pildă, *Music for Xenia* (1934), *Two pieces* (1935), *Metamorphosis* (1938), precum și *Musif for Wind Instruments* (1938), lucrări în care Cage relevă gustul pentru cromatism și preocuparea pentru organizarea serială a materialului sonor, un foarte dezvoltat simț melodic, invenție ritmică și varietate în construcțiile arhitecturale.

Cu *Bacchanale* (1938), pentru pian „o bizară compoziție de excepție”³⁸⁶, o piesă de virtuositate scrisă pentru dansatoarea Syvilla Fort, Cage atrage atenția lumii muzicale prin inovația sa molipsitoare, fiind prima lucrare pentru pianul preparat³⁸⁷.

Prima, căreia i-au urmat: *Meditation* (1943), *A Booc of Music* (1944), *The Periculous Night* (Noapte periculoasă, 1944), *Prelude for Meditation* (1944), *Mysterious Adventure* (1945), *Sonatas and Interludes* (1946–48) – o lucrare amplă alcătuită din 16 sonate, între care sunt intercalate 4 interludii (primul după *Sonata a patra*, al doilea și al treilea după *Sonata a opta* și al patrulea după *Sonata a douăsprezecea*), *Music for Marcel Duchamp* (1947), *Two Pastorales* (1951) și altele, în care Cage se dovedește a fi „un deosebit de înzestrat muzician, în accepția tradițională a cuvântului, deși la vremea lor creațiile acestea erau de o mare îndrăzneală”³⁸⁸.

Tehnica preparării pianului este aplicată de Cage și în *Concerto for Prepared piano and Chamber Orchestra* (1951), o lucrare tripartită construită pe o structură ritmică constantă, alcătuită din 3, 2, 4, 4, 2, 3, 5 măsuri, ce se repetă de 23 de ori, într-o desfășurare uniformă, cu intervenții solistice punctualiste ale instrumentelor din orchestră, cu momente de aglomerare a evenimentelor sonore pe verticală, dar și cu „cadențe” ale pianului, preparat cu șuruburi, cuie și alte obiecte din metal, din plastic și din lemn, determinând sunete „mate”, înfundate, cu rezonanțe percutante, retimbrate, după natura materialului cu care vine în contact coarda care vibrează.

Din 1937, Cage manifestă un interes deosebit și pentru percucie organizând o adevărată orchestră, pentru care colecționează diferite instrumente (unele netradiționale ca: cești de porțelan de diferite mărimi, jenți de

³⁸⁶ W. Berger, *op. cit.*, vol. IV, pag. 85.

³⁸⁷ Prepararea pianului este un procedeu tehnic prin care pianului obișnuit i se modifică timbrul prin plasarea între corzi (sau pe corzi) a unor obiecte (cuie, șuruburi, flășii, pene diferite) din diferite materiale (lemn, plastic, fier, hârtie, pânză ș.a.) fie numai la anumite sunete, fie la mai multe (chiar toate) conform indicațiilor compozitorului.

³⁸⁸ Ștefan Niculescu, *op. cit.*, pag. 235.

automobil etc.), orchestră cu care a susținut mai multe concerte, și pentru care a scris mai multe lucrări, dintre care se disting cele trei *Construction: First Construction* (în *Metal*), (1939), pentru șase percuționiști cu asistent, o piesă de 9 minute, construită și ea după o structură ritmică alcătuită din 4, 3, 2, 3, 4, măsuri, ce se repetă astfel de 16 ori (16×16), fiecare repetare fiind notată cu o literă A – B – C etc., fiecare aducând un nou conținut până la litera P, care marchează începutul codei, alcătuită din 9 măsuri (2, 3, 4), o partitură realizată în scriitura cea mai tradițională, nouă fiind doar forma, care este dată de organizarea structural-ritmică, *Second Construction* (1940) pentru patru percuționiști și *Third Construction* (1941), de asemeni pentru cvartet de percuționiști.

Din anul 1939, datează și *Imaginary Landscape nr. 1* (peisaj imaginar, nr. 1), una dintre primele lucrări scrise pentru a fi transmisă sau ascultată ca o înregistrare. Ea a fost considerată drept „o piesă de proto muzică concretă”, realizată însă cu instrumente (pian și cymbal). Prima interpretare a avut loc în două studiouri separate, sunetele fiind captate de două microfoane și mixate de la un pupitru, prin intermediul a două pickup-uri cu viteză de rotire variabilă. Înregistrată astfel, muzica a fost folosită ca acompaniament de dans.

În perioada următoare, Cage creează cu o foarte mare libertate și dezinvoltură, încercând să introducă în interiorul muzicii sunete aflate până acum la periferia ei, surprinzând ascultătorii și spectatorii prin „inspirațiile” sale, fiecare lucrare a sa aducând noi și noi surprize.

Astfel, în *Living Room Music* (1940), pentru percuție și cvartet de recitatori, Cage solicită ca instrumente de percuție obiectele dintr-o sufragerie (mobilă, cărți, hârtii, ferestre, uși, pereți); în *Imaginary Landscape nr. 3* (1942), pentru șase percuționiști, folosește cutii goale de conserve și oscilatoare audio, iar *Imaginary Landscape nr. 4* (1951) este scrisă pentru 12 aparate de radio, 24 de interpreți și dirijor, o lucrare în care cele 12 radiouri sunt plasate pe podium, unul lângă altul, fiecare aparat fiind manevrat de un interpret care urmărește o „partitură”, în care este indicat postul emițător, când și cu ce intensitate trebuie să intre în concert; în timp ce în *Imaginary Landscape nr. 5* (1952), o piesă de 4 minute, partitura se oferă ca un punct de plecare pentru 42 de înregistrări, înscriindu-se totodată, ca prima muzică realizată direct pe bandă de magnetofon. În *Music of Change* (1951), pentru pian (nepreparat), Cage manifestă predilecție pentru sunete extraordinare, astfel că pianul sună bizar, foarte apropiat de pianul preparat, efectele fiind obținute prin combinații speciale de timbre, moduri de atac și dinamică. Originale sunt aici schimbările de tempo – riguros controlate și ordonate după o diviziune metronomică fixă. Astfel se începe cu $\text{♩} = 69$ și se accelerează timp de trei măsuri ajungându-se la $\text{♩} = 176$, după care se diminuează timp de cinci măsuri, până la $\text{♩} = 100$, rămânând așa timp de 13 măsuri și jumătate, iar după o nouă rărire, de cinci

măsură, se ajunge la viteza metronomică $\text{♩} = 58$ etc., această scală de tempouri fiind determinantă în realizarea formei. Duratele sunetelor sunt complexe, fiind măsurate orizontal, o optime fiind egală cu $2 \frac{1}{2}$ cm. De remarcă și extremele dinamice de $p p p p$ și $f f f f$, care apar destul de des, alăturate. *Music of Change* se înscrie ca o primă materializare a convingerilor lui Cage despre hazard, de care a fost stăpânit după lectura cărții *I Ching*, partitura înscriindu-se în rândul lucrărilor sale de excepție.

Cu $4' 33''$ (1952), o piesă în trei mișcări, un „tacet” pentru orice instrumentist sau combinație de instrumente, în care nici un sunet nu este produs intenționat, Cage trece de la ideea de ordine la cea de dezordine, la compoziția cu operațiuni întâmplătoare, astfel că în alegerea frecvenței, amplitudinii, timbrului, duratelor și intensităților, interpretul este suveran. Tot astfel procedează și în $31' 57. 9864''$ (1954), $34' 46. 776''$ (1954) ambele pentru pian preparat sau ansamblu variabil, în $26' 1. 499''$ (1955) în care partitura este realizată într-o semiotică individuală, semnificațiile semnelor fiind știute numai de compozitor.

Compoziții nedeterminate sunt și *Variation I* (1958), *Variation II* (1961), *Variation III* (1963), *Variation IV* (1963) și *Variation VI* (1966), a doua fiind scrisă pentru orice număr de interpreți și pentru orice mijloace de producere a sunetelor, punctul de plecare al realizării partiturii constituindu-l șase foi de material plastic transparent având, prima o linie dreaptă, iar celelalte cinci puncte, care, prin suprapunere, permit ridicarea unor perpendiculare din fiecare punct al liniei, iar măsurătorile acestor lungimi sunt determinante în stabilirea celor șase parametri: frecvență, amplitudine, timbru, durată, punct de apariție și structura evenimentelor.

Indeterminare și în *Concerto for Piano and Orchestra* (1958), o lucrare ce poate fi interpretată în orice fel: ca solo, ca ansamblu de cameră, ca simfonie, ca orice etc., lucrarea neavând un punct de plecare principal, cu toate că fiecare parte este scrisă în detaliu, dar fiecărui interpret îi sunt date indicații de interpretare, inclusiv dirijorului, tocmai în sensul realizării partiturii în funcție de anumite libertăți specifice, intenția compozitorului fiind aici de a păstra anumite disparități extreme, tot așa cum pot fi găsite în lumea înconjurătoare.

Sau în *Atlas Eclipticalis for Orchestra* (1961–62), al cărui titlu este luat dintr-o carte de hărți astronomice, pe care Cage le-a folosit în compoziție. Cum? Pe paginile atlasului, Cage a plasat material transparent, pe care, apoi, a înscris pozițiile stelelor, în afara oricărui punct convențional, realizând un exemplu de compoziție indeterminată, totodată, un exemplu de ce înseamnă muzică electronică pe viu, realizarea constând din conectarea unor circuite electronice (microfoane de contact) direct la instrumente, sunetele astfel captate fiind conduse la amplificatoare și mixaje și redade apoi prin difuzoare, piesa

putând fi realizată parțial sau în întregime, extinsă sau comprimată, după voie și necesități, în orice ansamblu cameral sau orchestral. În timpul executării lucrării, cu aparatură specială, se poate realiza și o versiune pe bandă de magnetofon jocul instrumentelor din orchestră, al celor de percuție odată captate prin microfoane, fiind prelucrate în studio de către asistentul dirijorului.

Sau *Variation V* (1964), o lucrare în care sursele de sunet includ zgomote de stradă, clinchete de pahare la bar, transmisiuni radiofonice, rumoarea din muzee, înregistrări pe benzi de magnetofon de muzică orientală, înregistrări de arhivă, fragmente de muzică simfonică și ușoară, râsete, clopote de biserică, cursuri universitare, toate cuplate la un mixer stereo, astfel că la audiție, cu surprindere pot fi deslușite motive din *Carnavalul* de Schumann, *Simfonia Fantastică* de Berlioz, *Simfonia în sol minor* de Mozart, Simfoniile nr. 3, 5, 6 și 9 de Beethoven, *Alleluia* de Händel, *Corul ȝiganilor din Trubadurul* și *Marșul triumfal din Aida* de Verdi, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Boris Godunov* de Musorgski, *Bolero* de Ravel, *Toccata în re minor* de Bach, *Hora staccato* de Gr. Dinicu ș.a.

Dar Cage nu se oprește aici; astfel că în *HPSCHD* (1967–69), pentru hapsicorduri și benzi cu sunete generate de computer, lucrare realizată în colaborare cu Lejaren Hiller, fiecare parte a lucrării incluzând idei de la ambii compozitori, au fost folosite 7 hapsicorduri solo și 51 de înregistrări de sunete (pot fi și alte variante) generate de computer. Factorii de hazard apar aici, în limite stricte sau larg permise atât prin utilizarea zarurilor cât și prin modul de realizare al solo-urilor instrumentale, în final rezultând o construcție complexă cu o durată de 20 minute, la bază aflându-se o structură fixă de 32 măsuri, alcătuită din 4×8 măsuri rezultate din aruncarea zarurilor, măsura a opta fiind mereu aceeași, forma finală fiind de 64 măsuri organizate astfel: A A B B A A B B, împreună având durata de un minut. Acest joc de zaruri, repetat de 20 de ori, a dat *Solo II*. Celelalte șase solo-uri au fost realizate astfel: *Solo III* și *IV* încep (fiecare) cu un joc de zaruri, după care *Solo III* continuă cu pasaje din sonate de Mozart – sunete înalte și joase, așa cum au fost scrise; *Solo IV*, la fel, sunete înalte și joase, disociate; *Solo V* și *Solo VI* măsuri asociate și disociate, cu sunete înalte și joase din lucrări pentru pian de Beethoven, Schumann, Busoni, Schönberg, Cage și Hiller; *Solo I* este realizat de calculator și reprezintă un fel de sinteză rezultată pe baza aceluiași formule folosite în cele 51 de înregistrări pe bandă de magnetofon³⁸⁹.

Și, Cage își continuă experimentalismul său creând muzică audio-vizuală ca în *Water Walk* (1959) și în *Variation V* (1965), muzică electronică computerizată, ca în *WGHB TV* (1971) ș.a., partiturile lui fiind transformate în scheme, în adevărate grafice, asemănătoare desenelor lui Paul Klee, pentru

³⁸⁹ Înregistrările s-au făcut cu sunete provenite de la un calculator ILLIAC II.

realizările sale fiind cotate drept „unul dintre cei mai mari experimentatori ai muzicii noi”³⁹⁰.

Pe drumul experimentalismului muzical și-au înscris creațiile și Milton Babbitt, George Crumb și alți compozitori americani din generațiile mai tinere, atrași de procesul înnoirilor muzicale specifice anilor 1950–1970.

³⁹⁰ Hugo Riemann, *Musik Lexicon*, Ergänzungs Band Personenteil A–K, herausgegeben von Carl Dalhaus. B. Schott's Sohn Mainz, 1972, pag. 179.

LISTA LUCRĂRILOR COMPOZITORILOR AMERICANI REPREZENTATIVI DIN SECOLUL XX

IVES Charles Edward (1874–1954)

| Denumirea lucrării | Anul terminării |
|--|--------------------|
| 114 melodii pentru voce și pian | 1888–1921 |
| Variațiuni pe tema Imnului Național (America) pentru orgă | 1895 |
| Simfonia nr. 1 | 1898 |
| The Celestial Country, cantată pentru cor și orchestră | 1899 |
| Cvartet de coarde nr. 1 A Revival Service | 1896 |
| Simfonia nr. 2 | 1901 |
| Allegro și Largo, pentru vioară și pian | 1902 |
| Sonata pentru vioară și pian nr. 2 | 1902 |
| Trio pentru pian, vioară și violoncel | 1903 |
| Simfonia nr. 3 | 1904 |
| Autumn Landscape from Pine Mountain, pentru grup instrum. | 1904 |
| Central Park in the Dark Sone 40 Years Ago, pentru grup instrumental | 1907 |
| In Re Con Moto, pentru cvintet de coarde | 1908 |
| Largo risoluto nr. 1, pentru cvintet de coarde | 1909 |
| The Unanswered Question, pentru orchestră de cameră | 1908 |
| Sonata nr. 2 „Concord Mass. 1840–1860”, pentru pian | 1910 |
| Trio nr. 2, pentru pian, vioară și violoncel | 1911 |
| Ragtime dances, pentru orchestră de cameră | 1911 |
| Lincoln the Greath Commoner, pentru cor, pian și orchestră | 1912 |
| Holiday, simfonie pentru orchestră mare | 1913 |
| Cvartet de coarde nr. 2 | 1913 |
| Trei plese pentru orchestră de cameră | 1914 |
| Primul set orchestral. Three Places in New-England | 1915 |
| Al doilea set orchestral | 1915 |
| Sonata nr. 4, pentru vioară și pian (în sfert de ton) | 1915 |
| Tone Roads nr. 3, pentru cvartet de coarde (în sfert de ton) | 1916 |
| Simfonia nr. 4 | |

| Denumirea lucrării | Anul terminării |
|---|--------------------|
| <i>Prenomination</i> pentru cor și orchestră de cameră | 1917 |
| <i>Univers Symphony</i> (neterminată) | 1915 ? |
| Al treilea set orchestral | 1915 |
| Psalmi nr. 14, 24, 25, 54, 67, 90, 100, 135, 150 pentru cor cu sau fără accompaniment orchestral | 1898–1920 |

GERSHWIN George (1898–1937)

| Denumirea lucrării | Anul terminării |
|--|--------------------|
| <i>La la, Lucille</i> , operetă | 1919 |
| <i>Păpușa franceză</i> , revistă muzicală | 1922 |
| <i>Lunea albastră</i> , operă comică | 1923 |
| <i>Rapsodia albastră</i> , pentru orchestră și pian | 1924 |
| <i>Doamnă, fii bună</i> , musical | 1924 |
| <i>Concert în fa major</i> , pentru pian și orchestră | 1925 |
| <i>Tip Toes</i> , musical | 1925 |
| <i>Oh, Kay</i> , musical | 1926 |
| 4 preludii, pentru pian | 1926 |
| <i>Să cânte muzica</i> , musical | 1927 |
| <i>Fata nostimă</i> , musical | 1927 |
| <i>Un american la Paris</i> , pentru orchestră | 1928 |
| <i>Rosalie</i> , musical | 1928 |
| <i>Fata nebună</i> , musical | 1930 |
| <i>Delicious</i> , muzică de film | 1931 |
| <i>Rapsodia nr. 2</i> , pentru orchestră | 1932 |
| <i>Uvertura cubană</i> , pentru orchestră | 1932 |
| <i>I Got Rhythm Variation</i> pentru pian și orchestră | 1934 |
| <i>Porgy și Bess</i> , operă | 1935 |
| <i>Vom dansa</i> , muzică de film | 1937 |

CAGE John (1912–)

| Denumirea lucrării | Anul terminării |
|--|--------------------|
| <i>După douăzeci de ani</i> , pentru voce și pian | 1932 |
| <i>Șase invențiuni scurte</i> , pentru flaut alto, clarinet, trompetă, vioară, 2 viole și violoncel | 1933 |

| Denumirea lucrării | Anul terminării |
|--|--------------------|
| Sonata pentru clarinet solo | 1933 |
| Muzică pentru Xenia, pentru pian | 1934 |
| Două piese, pentru pian | 1935 |
| Trei piese, pentru duet de flaut | 1935 |
| Quartet, pentru instrumente de percuție | 1936 |
| Trio, pentru percuție | 1938 |
| Metamorphosis, pentru pian | 1938 |
| Bacchanale, pentru pian preparat | 1938 |
| Cinci cântece pentru contraaltă și pian (E. E. Cummings) | 1938 |
| Muzică, pentru instrumente de suflat | 1938 |
| Prima construcție (în metal), pentru șase percuționiști (sextet cu asistent) | 1939 |
| Peisaj imaginar nr. 1 | 1939 |
| Living Room Music, pentru percuție și cvartet de recitatori | 1940 |
| Construcție nr. 2, pentru percuție | 1940 |
| Dublă muzică, pentru cvartet de percuție (în colaborare cu L. Harrison) | 1940 |
| Construcție nr. 3, pentru percuție | 1941 |
| Peisaj imaginar nr. 2, pentru cvartet de percuție | 1942 |
| Peisaj imaginar nr. 3, pentru sextet de percuție | 1942 |
| Amores, pentru pian preparat și percuție | 1943 |
| Meditație, pentru pian preparat | 1943 |
| Carte de muzică, pentru 2 pian preparate (la 4 mâini) | 1944 |
| Noaptea periculoasă, pentru pian preparat | 1944 |
| Misterioasă aventură, pentru pian preparat | 1945 |
| Experiences I, pentru 2 pian | 1948 |
| Experiences II, pentru voce și pian (E. E. Cummings) | 1945–1948 |
| Sonate și Interludii pentru pian preparat | 1946–1948 |
| Ophelia, pentru pian | 1946 |
| Muzică pentru Marcel Duchamp, pentru pian | 1947 |
| Anotimpul, balet într-un act | 1947 |
| Nocturnă, pentru vioară și pian | 1947 |
| În peisaj pentru harpă (în variantă și pentru pian) | 1948 |
| Suita, pentru pian jucărie | 1948 |
| Șase melodii, pentru vioară și pian | 1950 |
| Cvartet de coarde, în patru părți | 1960 |
| Concert, pentru pian preparat și orchestră de cameră | 1951 |
| Peisaj imaginar nr. 4 (Marș) pentru 12 radiouri, 24 interpreți și dirijor | 1951 |
| 16 dansuri pentru ansamblu variabil | 1951 |
| Două pastorale, pentru pian preparat | 1951 |
| Music of Changes, pentru pian | 1952 |
| Muzică pentru pian I | 1952 |
| Sapte Haiku, pentru pian | 1952 |
| Muzică pentru carillon nr. 1 | 1952 |
| Peisaj imaginar nr. 5, pentru orice formație de instrum. | 1952 |
| Williams Mix, muzică pe bandă | 1952 |
| Water Music, audio-vizuală, pentru pian | 1952 |
| 4'33", pentru pian solo, muzică de cameră (ansamblu variabil) | 1953 |
| 59 1/2", pentru instrumente de coarde (ansamblu variabil) | |

| Denumirea lucrării | Anul terminării |
|--|--------------------|
| <i>Muzică</i> , pentru pian nr. 2, 3, 4-19, 20 | 1953 |
| <i>Muzică</i> , pentru carillon nr. 2 și 3 | 1954 |
| 31°57.9864'', pentru pian preparat | 1954 |
| 34°46.776'', pentru pian preparat | 1954 |
| 26.1.1499, pentru instrumente de coarde (ansamblu variabil) | 1955 |
| <i>Muzică pentru pian</i> , 21-26; 37-52 | 1955 |
| 27°10.554'', pentru percuție (1 interpret) | 1956 |
| <i>Muzică de iarnă</i> pentru pian (de la 1 la 20 pianiști) | 1957 |
| <i>Concert</i> pentru pian și orchestră | 1958 |
| <i>Variațiuni I</i> , pentru ansamblu variabil | 1958 |
| <i>Aria</i> pentru voce I | 1958 |
| <i>Solo</i> pentru voce I | 1958 |
| <i>T. V. Köln</i> , pentru pian | 1958 |
| <i>Fontana Mix</i> , muzică pe bandă | 1958 |
| <i>Muzică de promenadă</i> – audio-vizual pentru pian | 1958 |
| <i>Sunete la Veneția</i> , audio-vizual, pentru pian | 1959 |
| <i>Solo</i> , pentru voce nr. 2 | 1960 |
| <i>Casetă muzicală</i> , pentru sunete amplificate (pian sau cembal) | 1960 |
| <i>Muzică pentru pian jucărie</i> , amplificat | 1960 |
| <i>W B A I</i> , muzică electronică | 1960 |
| <i>Atlas Eclipticalis</i> pentru orchestră | 1961-1962 |
| <i>Variațiuni II</i> | 1961 |
| <i>Muzică pentru corillon nr. 4</i> | 1961 |
| 0°00'' | 1962 |
| <i>Variațiuni III</i> | 1936 |
| <i>Muzică electronică</i> , pentru pian | 1964 |
| <i>Variațiuni IV</i> | 1964 |
| <i>Variațiuni V</i> , audio-vizual | 1965 |
| <i>Rozart-Mix</i> , muzică electroacustică | 1965 |
| <i>Muzică pentru carillon nr. 5</i> | 1967 |
| <i>Variațiuni VI și VII</i> | 1967 |
| <i>Musicircus</i> – audio-vizual | 1967 |
| <i>Reunion</i> – audio-vizual | 1967 |
| <i>Variațiuni VIII</i> pentru | 1968 |
| 0°00'', nr. 2 pentru | 1968 |
| <i>Imitație iefină</i> , pentru pian | 1969 |
| <i>HPSCHD</i> (cu Lejaren Hiller) muzică pentru 7 hapsicorduri solo și benzi cu sunete generate de computer | 1969 |
| <i>Cărți de cântece</i> , pentru 56 și 34 partide | 1969 |
| <i>Et cetera</i> , muzică din baletul „O zi sau două” de Merce Cunningham | 1971 |
| | 1973 |

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Chase, Gilbert
2. Kostelanetz, Richard
3. Ris, R. Claire

America's music Mc Graw-Hill Book Company, New-York, 19

John Cage, Edited by Richard Kostelanetz Praeger Publish
New-York, Washington, 1970.

Composers in America Da Capo Press, New-York. 1977.

6. EURISTICA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ³⁹¹

Nicicând de-a lungul existenței sale, Istoria muzicii nu a fost mai zbuciumată, mai disputată și mai violent expusă procesului înnoirilor, al reevaluării conceptelor estetice, sintactice și morfologice, ca în a doua jumătate a secolului XX. De o impresionantă bogăție tematică, complexitate și diversitate stilistică, reprezentată printr-un mare număr de compozitorii de o inepuizabilă fantezie și forță creatoare, muzica contemporană atrage atenția și printr-o serie de tendințe în care unii compozitori – respingând substanțialitatea, emoționalitatea și fundamentele logice ale gândirii muzicale – au determinat formalizarea limbajului și utilizarea frecventă a unor metode euristice.

Căutările în direcția limbajului nu sunt noi și ele reprezintă, în fond, un efort firesc, legic și necesar de adecvare numai și nicidecum o finalitate artistică. Căci, tocmai aici rezidă viciul principal: exagerarea funcțiilor limbajului determină apariția fenomenelor de suprarealism și abstracționism și golește muzica de substanțialitate, de emoționalitate.

Spuneam că aceste fenomene de adecvare nu sunt noi. Nu. Ele s-au manifestat dintotdeauna și s-au constituit ca factori de progres în evoluția spre modernitatea artei în general, a muzicii în special. Dar, în secolul nostru ele se succed cu o rapiditate nemaîntâlnită, iar uneori se suprapun ca-ntr-o polifonie, dată fiind complexitatea epocii contemporane, evoluția rapidă și dezvoltarea fără precedent a științei și tehnicii, a mass-mediei, a fizicii electronice și acustice, a gândirii estetice și filozofice, oferind tot atât de multe posibilități de exagerare a funcțiilor limbajului și de apariție a unor fenomene de modernism și avangardism.

Să ne mărginim însă numai la secolul nostru și să ne reamintim că, încă din primul deceniu, Debussy, Ives, Schönberg, Busoni și Scriabin (pentru a-i numi numai pe cei mai de seamă) și alții, au efectuat primele încercări de „adecvare” a mijloacelor de expresie la noile cerințe conjuncturale ale vremii prin evadarea din sfera combinațiilor tradiționale tonale, introducând – fiecare în felul său – „principiul libertății de acțiune”, ajungându-se astfel la îmbogățirea substanțială a posibilităților combinatorii: armonice, timbrale,

³⁹¹ Sau: DISPARIȚIA ȘI REAPARIȚIA SUBSTANȚIALITĂȚII.

ritmice și arhitecturale, acțiunea lor înscriindu-se ca un factor de progres, în procesul depășirii impasului în care se găsea muzica romantică târzie, suprasaturată de excese. De această „libertate de acțiune” s-au prelevat apoi și alți muzicieni ca: Berg, Webern, Ravel, Stravinski, Enescu, Bartók, Janáček, Honegger, Milhaud, Hindemith, Prokofiev, Dallapiccola, Britten, Gershwin ș.a., care, prin creațiile lor, au conferit muzicii primei jumătăți a secolului nostru atributele modernității și viabilității. Aceștia, de fapt, au reprezentat „forțele de creștere” și de progres, și chiar dacă uneori creațiile lor (*Pelléas și Mélisande* de Debussy, *Le Sacre du printemps* de Stravinski, *Wozzeck* de Berg, *Oedip* de Enescu ș.a.) au întâmpinat unele rezistențe ale publicului, surprinzându-l prin noutatea stilului și a mijloacelor de expresie, după trecerea a numai câtorva ani, ele au cucerit sufragiile, s-au impus și s-au înscris definitiv în patrimoniul sacru al marii muzici universale, ca piscuri semețe, adevărate repere stilistice moderne.

Să observăm însă că, euristica sonoră a primei jumătăți a secolului nostru a generat și primele manifestări de extravagantism, de modernism muzical, de „anțimuzică”. Pentru că, cum poate fi denumită altfel experiența bruitistă a futuristilor italieni (1913), care, deși s-a manifestat ca un caz izolat, a fost, totuși, însemnată ca efecte. Să ne gândim, în primul rând, la activitatea lui Edgard Varèse, căruia i-a surâs ideea și a aplicat-o sub multiple aspecte în creația sa, dar fără să o repete. Să ne gândim apoi la cea a lui Pierre Schaeffer și a discipolilor săi adepți ai muzicii zgomotelor, cunoscută sub denumirea de muzică concretă.

Dar cea mai accentuată „libertate de acțiune” s-a manifestat în a doua jumătate a secolului, după 1950, când fenomenele euristice au fost tot mai frecvente, apariția lor fiind determinată de aspirația la originalitate și de tendința refugierii creatorilor în stiluri compoziționale individuale indiferent de rezultat.

Începuturile mutațiilor către o muzică mai nouă, în a doua jumătate a secolului XX, le găsim în revirimentul serialismului dodecafonic de după 1950, mai ales de factură weberniană, răspândit pe toate meridianele Terrei, fiind adoptat nu numai de cei pe atunci tineri: Boulez, Stockhausen, Nono, Henze, Berio, Ligetti, Penderecki, St. Niculescu, Stroe, Olah, ș.a., ci și de unii mentori ai lor ca: Stravinski, Dallapiccola, Messiaen, Sostakovici ș.a., neoserialismul menținându-se în actualitate până târziu, aproape de anul 1970. Nu fără ramificații și nuanțe particulare, dintre care cea mai epatantă și contagioasă a fost cea a lui Boulez, care, cunoscând și descoperirile spectaculare ale lui Messiaen din domeniul ritmului, ce avea ca scop „raționalizarea caracterului irațional al ritmului real”³⁹², folosind tabele de

³⁹² Jacques Chaillery, *40.000 ani de muzică*, Editura muzicală, București, 1967, pag. 145.

echivalență, a realizat joncțiunea dintre cele două preocupări, devenind inițiatorul compoziției multiseriale, bazată pe calcularea și serializarea tuturor parametrilor compoziționali (înălțime, durate, nuanțe, moduri de atac, pauze, densități, complexe acordice etc.).

În paralel cu rigurozitatea neoserialismului – devenit integral –, începutul celei de a doua jumătăți a sec. XX marchează și apariția „muzicii de studio”, a muzicii concrete, mai întâi, și a muzicii electronice, mai apoi, inițiatorul fiind **PIERRE SCHAEFFER**³⁹³, care, începând din anul 1948, pornind de la antecedentul futurist, dispunând însă de o aparatură și de o tehnică electro-acustică perfecționată, s-a consacrat cercetării și valorificării zgomotelor, a sunetelor naturale, pe care le-a colecționat pe bandă de magnetofon și apoi le-a prelucrat după trucajele oferite de tehnica de studio (inversarea sunetului, accelerarea sau încetinirea vitezei benzii, determinând schimbarea timbrului, diminuarea sau amplificarea sunetului prin intermediul potențiofetrelor folosite pe întreaga gamă de amplitudini, descarnarea sau reverberarea sunetului, înnobilarea lui prin mixaje, transpoziții și colaje etc., redade apoi prin difuzoare în sistem stereofonic), rezultând o „compoziție sonoră” numită „muzică concretă”³⁹⁴. Așa s-a născut *Etudes de bruits* (Studiul zgomotelor, 1948), prima muzică concretă, o compoziție experimentală, realizată prin colaj de zgomote provenite din diverse surse: șuierat de locomotive și zgomote ale roților de tren, cutii goale rostogolite etc. În perioada următoare, Schaeffer colaborează cu Pierre Henry³⁹⁵ și împreună „compun” *Symphonie pour un*

³⁹³ Pierre Schaeffer s-a născut la 14 august 1910 în localitatea Nancy din Franța, fiind fiul unui prof. de muzică (tata de vioară, iar mama de canto) la Conservatorul din localitate. A studiat acustica devenind inginer de sunet la Radiodifuziunea franceză din Paris (1937). Schaeffer este creatorul muzicii concrete. În anul 1948 a „compus” prima muzică concretă, bazată nu pe sunete muzicale, ci pe zgomote prelucrate și transformate în studio. *Etudes de bruits*. În 1951 (cu Jaques Poullin), Schaeffer a inventat Phonogenul, aparat care permite manevrarea liberă a benzii de magnetofon (în 12 viteze corespunzătoare gamei cromatice). Apoi a creat, *Symphonie pour un Homme seul* (în colaborare cu Pierre Henry), *Etudes aux alliances* (1953), *Etudes aux sons animés* (1958), *Etudes aux objets* (1959). A publicat următoarele lucrări teoretice: *Introduction à la Musique concrète* (1950), *À la recherche d'une Musique concrète* (1952), *Traité des objets musicaux* (1960) și *La Musique concrète* (1967).

³⁹⁴ Muzica este, până aici, singura artă care nu operează cu elemente concrete, sunetul muzical fiind prin natura sa abstractă.

³⁹⁵ Pierre Henry s-a născut la 9 decembrie, la Paris. S-a format la Conservatorul din Paris în spiritul muzicii clasic-romantice, fiind elevul Nadiei Boulanger și al lui Messiaen. În anul 1942, Henry intră în studioul experimental al Radiodifuziunii Franceze, alăturându-se lui Pierre Schaeffer, participând la primele realizări din domeniul muzicii concrete. A fost primul compozitor tradițional care s-a interesat de electroacustică. Conducător al grupului de cercetători al muzicii concrete, Henry, în anul 1958, părăsește Radiodifuziunea și Televiziunea Franceză și își deschide propriul studiu experimental, cunoscut sub denumirea de APSOM. A compus, *Symphonie pour un Homme seul* (cu Pierre Schaeffer, 1949), *Le voile d'Orphée* (1953), *Cosmophonie* (1958), *Le livre des Mones Tibétains* (1962) și a

homme seul (Simfonia pentru un om singur, 1949), pe care o realizează în așa numită de el „perioadă poetică”, o construcție sonoră amplă alcătuită din 12 părți (*Prosopopée I, Partita, Vals, Erotica, Scherzo, Collectif, Prosopopée II, Eroica, Apostrophe, Intermezzo, Cadence, Strette*) prezentată în primă audiere la 18 martie 1950, la École Normale de Musique din Paris și creată ca balet de Maurice Bejart la 28 iulie 1955, la Theatre de l'Étoile din Paris. „O operă pentru orbi, o acțiune fără argument, un poem realizat din zgomote și din sunete, din texte vorbite sau muzicale”, după caracterizarea autorului³⁹⁶.

După *Simfonie*, Schaeffer a mai creat singur câteva muzici concrete, printre care se află și cele trei studii: *Études aux allures* (Studiul alurilor, 1958), *Étude aux sons animés* (Studiul sunetelor animate, 1958) și *Étude aux objets* (Studiul obiectelor, 1959), în care se încearcă crearea unor lucrări sonore după principiile clasice ale muzicii tradiționale. Așa, de exemplu, în *Studiul obiectelor*, alcătuit din cinci mișcări individualizate după obiecte: *Objets composites, Objets liés, Objets multiples, Objets étenés, Objets rassemblés strette*), Schaeffer urmărește să realizeze o lucrare unitară din punct de vedere „tematic”, în care opt obiecte sonore diferite alcătuiesc o „frază” expusă de un difuzor, căreia îi urmează o „contra-temă” alcătuită din alte opt obiecte asemănătoare, „dezvoltările” fiind obținute prin „variații” temei, în ultima parte reunindu-se toate obiectele sonore, pentru a demonstra infinitele posibilități de „orchestrare” a unui anumit tot de corpuri sonore.

Având o existență efemeră, muzica concretă, la început, a atras atenția câtorva muzicieni de seamă ai vremii ca: Messiaen, Cage, Boulez, Xenakis, Stockhausen, Berio, Maderna, Babbitt ș.a., care au încercat și au realizat joncțiunea între „concret” și dodecafonic, între „concret” și tradițional, magnetofonul apărând frecvent pe podiumul de concert, în mijlocul orchestrei.

După numai câțiva ani de la „nașterea” muzicii concrete, în 1953, apare pe firmament muzica electronică, primul realizator fiind germanul Herbert Eimert³⁹⁷, care, stimulat de realizările lui Schaeffer, crează la Köln un studio dotat – în plus față de cel al francezilor – cu aparate electronice perfecționate numite generatori, ce produc sunete sinusoidale, acestea fiind „materia primă” cu care operează compozitorul electronist. Asemănătoare cu muzica concretă ca mod de realizare, muzica electronică se deosebește de „sora” sa mai mult prin aceea că nu mai este un scop în sine, ci un „mijloc”, dar diferența esențială o reprezintă faptul că muzica electronică nu se bazează pe sunete prezistente, ci pe sunete sinusoidale rezultate din vibrațiile de origine electronică ale generatorilor. Înregistrate pe bandă de magnetofon, sunetele electronice sunt de o mare varietate de frecvențe cuprinse între 50 și 16.000 de vibrații (Herzi), pot avea mai mult de 40 de intensități sonore măsurate în decibeli și

³⁹⁶ Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967, pag. 22.

o infinitate de durate, măsurate la rândul lor în centimetri de bandă, notația tradițională nemaifiind capabilă a le înregistra, presupunând una specială. Să observăm însă, că muzica electronică – la fel ca și cea concretă – elimină interpretul ca intermediar între creator și public; că unul dintre primii adepți ai muzicii electronice a fost K. Stockhausen; că fascinați de ineditul sonor electronic numeroși compozitori ai perioadei care a urmat anilor 50 printre care: Varèse, Cage, Nono, Pousseur, Berio, Maderna, Xenakis, Babbitt, Ligetti ș.a. au creat lucrări electronice pure sau în diverse combinații: cu voci și instrumente tradiționale, muzica electronică dovedindu-se a fi un teritoriu încă insuficient explorat.

Să revenim însă la neo-serialism și la serialismul integral și să observăm că prin rigoarea strictă a organizării parametrilor compoziționali s-a ajuns la un punct când tehnica detaliului și perceperea lui deveneau contradictorii, muzica fiind sesizată și analizată pe suprafețe tot mai mari, impunându-se necesitatea găsirii unor noi sisteme de structurare a fenomenului, iar soluțiile au fost extreme: determinarea strictă, în care multitudinea sunetelor „crează un eveniment sonor pe planul ansamblului” (Xenakis), ducând la utilizarea matematicilor transformaționale și a calculatoarelor electronice și indeterminarea dată de factorul ALEA.

Atât Boulez cât și Stockhausen aveau o asemenea predispoziție, fără însă a abuza de ea, mulțumindu-se doar cu tabelele de echivalență și cu algoritmi oferți de existența seriei. Nu și Iannis Xenakis³⁹⁸, cunosător al

³⁹⁷ Herbert Eimert s-a născut la 8 aprilie 1897, la Bad Kreuznach. S-a format în spiritul muzicii atonale și dodecafonice de factură schönbergiană, compunând lucrări în această manieră. A scris, de asemenea, numeroase studii asupra muzicii noi. A editat revista *Seria*. În 1953. Eimert a înființat la Köln, primul studio de muzică electronică. Dintre lucrările sale amintim: *Etüden für Tongemische* (1954), *Zu Ehren von I. Strawinski* (1957), *Selection I* (1960) ș.a. Scrieri: *Atonale Musiklehre* (1924), *Lehrbuch der Zwölftontechnik* (1950), *Das Lexicon der elektronische Musik* (1973) ș.a.

³⁹⁸ Iannis Xenakis s-a născut la 29 mai 1922, la Brăila (în România). S-a format în spiritul muzicii grecești și bizantine. În paralel, Xenakis a studiat la Politehnica din Atena, unde, în 1947, a obținut diploma de inginer arhitect. În anul 1947, Xenakis s-a mutat la Paris, unde a studiat cu Honegger, Milhaud, Messiaen și Scherchen. De asemenea, a început să colaboreze cu arhitectul Le Corbusier, cu care a realizat Pavilionul Philips din Bruxelles. În muzică, Xenakis s-a afirmat în anul 1955, când a început să compună pe baze matematice. În anul 1967, Xenakis a fost numit profesor de matematică și mecanică muzicală la Universitatea din Indiana (SUA) și la Schola Cantorum din Paris. A compus muzică concretă: *Concret PH* (1957), *Diamorphese* (1957); muzică electronică: *Orient-Occident* (1960); muzică orchestrală: *Metastasis* (1954), *Pithoprakta* (1956), *Achriopsis* (1957), *Analogiques A și B* (1958), *Amorsima-Morsima* (1962), *ST/48 I, 240162* (1962), *Strategie* (1962), *Hiketides* (1964), *Terretektorh* (1966), *Polytope* (1967); muzică instrumentală: *Eonta* (1964), *ST 4 I, 080262* (1962) – cvartet de coarde, *Herma* (1964), pentru pian solo, *Mikka S* (1975), pentru vioară solo, *Dikhthas* (1979) pentru vioară solo; muzică vocal instrumentală: *Orestia* (1966) pentru cor mixt și orchestră, *Medea Senecae* (1967), pentru cor și instrumente, *Linaia-Argon* (1972), legenda despre Linos și Apollon ș.a.

matematicilor moderne, care, prin formalizare și axiomatizare, a urmărit să obțină o muzică perfect calculată, încadrată în arhitecturi logice, care se pot realiza – după părerea sa – cu ajutorul ordinatorilor și al mașinilor numerice de servocomandă; în felul acesta muzica unindu-se cu știința, muzicianul devenind un fabricant de teze filozofice și de arhitecturi globale, de combinații de structuri (forme) „cartelate” și de materie sonoră. Astfel că, aplicând în muzică, începând din anul 1955, teoria și calculul probabilităților, Xenakis a obținut, „ca rezultat”, muzica stochastică (statistică); apoi, Teoria matematică a lanțurilor lui Markov l-a condus la muzica markoviană; în timp ce din Teoria matematică a jocurilor a rezultat muzica strategică; Teoria ansamblurilor și Logica matematică l-a dus la muzica simbolică, recurgând și la folosirea ordinatorului ce determină nu numai ușurarea calculelor, ci și realizarea unor părți ale unor compoziții ale sale. Toate acestea Xenakis le-a explicat detaliat în volumul său de scrieri intitulat *Musiques formelles*³⁹⁹, toate fiind aplicate în creațiile sale.

Astfel, *Metastasis* (meta = după + stasis = stare staționară: transformare dialectică, 1953–54) este o muzică stochastică liberă, scrisă pentru 61 instrumente divizate la extrem, fiecare instrument cântând o partidă diferită de toate celelalte cu întrebuintarea sistematică a glissandourilor individuale la întreaga masă a coardelor din orchestră, a căror pantă este calculată individual. aceste gliss, creind spații sonore într-o evoluție continuă comparabilă suprafețelor regulate ale volumelor, structurile intervalelor, duratelor, dinamicii și timbrurilor, sunt combinate făcând apel la progresele geometrice, în particular la sectio aurea, toate fiind puse în relație prin calculul probabilităților.

La fel, *Pithoprakta* (Acțiuni prin probabilități, 1956) este o muzică stochastică pentru 50 instrumente: 46 instrumente de coarde (12 + 12 + 8 + 8 + 6) 2 tromboane, xilofon și wood-block, prin calculul probabilităților urmărindu-se realizarea unei confruntări între continuitate și discontinuitate prin glissando și pizzicato, prin lovirea cu lemnul arcușului, sau cu arcușul, sau cu palma, creindu-se volume sonore în transformarea continuă, sunetul individual pierzându-se în ansamblu, compozitorul urmărind să descopere o nouă morfologie sonoră. În realizarea partiturii sale, Xenakis folosește formula lui Poisson, legea lui Maxwell-Boltzmann-Gaus și legile probabilității continue, din care deduce pantele de glissando-uri, intervalele, intensitățile și „norii” de pizzicato-uri.

Spre deosebire de acestea, *Syrmos* (1959) este o muzică stochastică markoviană pentru 18 instrumente de coarde (6 viori I, 6 viori II, 3 violoncele și 3 contrabași), în care Xenakis utilizează 8 formule fundamentale, lucrarea fiind bogată în „nori” de pizzicato, și în glissando-uri creatoare de atmosfere.

³⁹⁹ Vezi: Iannis Xenakis. *Musiques formelles*. Editions Richard-Masse, Paris, 1963.

Tot așa este și *ST/48-1*, 240162, însemnând: ST = muzica stochastică, 48-1 = prima lucrare pentru 48 de instrumente, 240162 reprezentând data de 24 ian. 1962, când a fost realizată de creierul electronic IBM 7090.

Sau *Strategie*, joc pentru 2 orchestre (1962) cu o durată variabilă între 10 și 30 minute, în funcție de posibilitățile combinatorii instrumentale, pe care le oferă cele șase grupe de bază (I, II, III, IV, V, VI) următoarele până la XIX rezultând din combinațiile efectuate după principiul permutației: VII (1 + 2, VIII = 1 + 3, IX = 1 + 4, X = 1 + 5, XI = 1 + 6, XII = 2 + 3, XIII = 2 + 4, XIV = 2 + 5, XV = 2 + 6, XVI = 1 + 2 + 3, XVII = 1 + 2 + 4, XVIII = 1 + 2 + 5, XIX = 1 + 2 + 6, care este o muzică realizată pe baza teoriei matematice a jocurilor.

Sau *Eonta* (Etants = ㄨ ㄣ ㄣ ㄣ, 1964) pentru pian, 2 trompete și 3 tromboane, muzică stochastică (probabilistică) și simbolică (logistică), în care anumite părți, mai ales debutul pianului, au fost calculate de ordinatorul IBM 7090, formele acestea de realizare a unor compoziții muzicale fiind continuate și astăzi, calculatorul fiind folosit ca un adevărat secretar, cercetările mai recente ajungând la utilizarea gramaticilor transformaționale și a lingvisticii matematice.

Să mai amintim că procedeul estompării percepției detaliului și tendința spre percepția globală a evenimentelor sonore a fost folosită și de alți compozitori dintre care mai cunoscuți sunt: Gyorgy Ligeti și Krzysztof Penderecki, și unul și celălalt manifestându-se distinct în procesul căutărilor individuale de a surprinde în interiorul structurilor muzicale, printr-o orchestrație ingenioasă a imprevizibilului.

La polul opus maximei determinări se află indeterminarea caracterizată prin libertatea de acțiune a compozitorului și a interpretului, muzica devenind un teritoriu al hazardului, al întâmplătorului. Astfel, la început, indeterminarea, *aleatorismul*, mai exact spus aproximarea scriiturii, s-a manifestat numai la nivelul interpretării, compozitorul realizând compoziții finite alcătuite din mai multe părți sau structuri (formanți), lăsând interpretului libertatea alegerii ordinii de interpretare a acestora, a timpului de desfășurare și a modului de articulare. Apoi, s-a trecut la o fază superioară, în care compozitorul compunea lucrarea la nivel macrostructural, solicitând interpretul la realizarea unor detalii (microstructuri), în partitură, pe anumite spații, apărând scheme melodice și ritmice, indicații vagi referitoare la timp, sau chiar „pete albe” pe care interpretul solist (vocal sau instrumental) sau în ansamblu (cor sau orchestră) improvizează, „crează” ad-hoc, rezultatele fiind uneori dezastruoase, alteori surprinzându-l chiar și pe autorul principal.

Primele experiențe în domeniul indeterminării au fost făcute de John Cage, care, în urma lecturii cărții *I Ching*, a trecut la utilizarea zarurilor în compoziție muzicală, împingând muzica la limitele ei, definind-o prin negație

sau prin libertatea de a considera muzică ceea ce altădată era un domeniu străin acesteia.

Să mai amintim că în ultima fază, indeterminarea a generat grafismul, așa numita *Textcomposition*, în care aproximarea este generală, compoziția scrisă fiind mai curând o pictură abstractă, pe care, de cele mai multe ori, nici creatorul ei nu o mai poate tălmăci în sunete, așa cum a gândit-o inițial.

În sferele euristicii muzicale se încadrează și teatrul instrumental apărut în muzica profesionistă de după anul 1960, ca o formă de manifestare artistică sincretică multisenzorială, având în principiu o esență instrumental-teatrală.

Ce este de fapt teatrul instrumental? Un spectacol în care instrumentistul este și actor. El cântă la instrument, mimează, pantomimează și sugerează o anumită acțiune, spațiul de joc devenind comun tuturor elementelor ce compun spectacolul. Deci, un spectacol eterogen ce însumează atât elemente ale artei actoricești cât și coregrafice și interpretativ-muzicale, în scopul realizării interpretului total, care transmite concomitent audio și vizual o acțiune scenică. La toate acestea concură și recuzita tehnică, decorul, machiajul, luminile, multimedia, arta cibernetică etc. Adepții teatrului instrumental găsesc rădăcinile artei lor în structurile străvechi ale artei populare, în unele culturi arhaice, în formele teatrului popular. Dar este o mare deosebire între unul și altul: în teatrul instrumental există (cel puțin) o notă de nefiresc, de absurd și caricatural, care începe din clipa în care instrumentistul își părăsește locul și funcția inițială.

Unde au dus toate aceste tendințe așa zise avangardiste, moderniste sau experimentaliste? Care au fost rezultatele? La ce s-a ajuns?

La excесе abstracționiste; la dispariția substanțialității: la îndepărtarea creației de public; la scăderea eficienței sociale a artei muzicale.

Dar euristica sonoră contemporană nu se oprește aici și ca semn că este vie și funcționează ca un proces legic în orice moment al istoriei, stagnarea fiind periculoasă, sinonimă cu un sfârșit, între anii 1965–1975 se conturează noi orientări ca: pop-art, arta conceptuală, arta concretă ș.a., stabilindu-se noi legături cu muzicile așa zise naturale (folclorice) aparținând unor popoare extraeuropene, în actualitate fiind readusă muzica exotică cu substanțe folclorice profund originale, printr-o tratare nouă, modernă, în care se evită înveșmântările contrapunctice și armonice tradiționale și se recurge la limbajele generative, arhitecturile sonore fiind deduse din sumuumul de date pe care le oferă aceste muzici, foarte mulți compozitori sintetizând în operele lor aspecte comune orientărilor anterioare și mai noi; după care se constată o demult așteptată „întoarcere” la afectivitate, la emoționalitate, la substanțialitate, numeroși muzicieni avangardiști și experimentalisti revenind la matcă, la tradiție. Așa se face că, începând din anul 1985, tot mai frecvent se vorbește în muzică de post-modernism și de neo-romantism, ambele având sensul unei negații, venind să evidențieze trăsăturile caracteristice ale epocii noastre.

Care dintre ele ne definește cel mai bine?

E greu de răspuns, având în vedere că erorile de optică sunt, dacă nu firești, cel puțin inevitabile. Să încercăm, totuși, și să constatăm că, deși în artele secolului nostru s-au produs mutații diverse, trecând prin experiențe dramatice, sondând cerebralitatea glacială, tenebrele iraționalului, pierzându-se uneori în labirintul conceptelor și a trăit teama propriului ei sfârșit, muzica a continuat – pe întregul parcurs al secolului – să se dezvolte pe bazele tradițiilor clasico-romantice, reprezentate de personalități de excepție ca: Debussy, Schönberg, Ives, Stravinski, Enescu, Bartók, Honegger, Milhaud, De Falla, Janaček, Szymanowski, Prokofiev, Sostakovici, Hindemith, Britten, Dallapiccola și mulți alții; că pe trunchiul său viguros, în a doua jumătate a secolului au apărut – din când în când – unele excrescențe de orientare modernistă, avangardistă, dar care, ca orice excrescență nedorită, au fost „curățate”, timpul intervenind discret și făcând selecția.

Și dacă totuși ar trebui să ne decidem, atunci fie-mi îngăduit să optez pentru neo-romantism, care se înscrie pe spirala continuității ascendente, a evoluției firești a muzicii ca factor de progres, fiind strâns legat de sensibilitatea umană, de firescul exprimării și comunicării artistice dintre spirite. Este adevărat că în a doua jumătate a veacului nostru s-a scris mult, poate prea mult, foarte mozaicat stilistic, că numărul creatorilor este mare, poate prea mare și că unele lucrări au șocat publicul prin modernismul și extravagantismul lor. Dar nu acestea au fost definitorii. *Viața* a demonstrat că în patrimoniul universal al valorilor nu au intrat decât numai operele autentice și acestea sunt numai cele care s-au înscris pe linia continuării tradițiilor celor mai valoroase, ale unei muzici adevărate, astfel că nu e logic și nici științific ca de la cele câteva manifestări de modernism să etichetăm întreaga epocă drept modernistă. De ce să ne grăbim? E adevărat că prima jumătate a secolului XX și-a definit personalitățile și și-a ales capodoperele. Dar pentru a doua jumătate, e prematur a ne pronunța asupra uneia sau alteia dintre lucrări sau tendințe stilistice, sau orientări estetice. De ce? Pentru că în ultimii 50 de ani am asistat la destul de multe „prime și ultime audiții”; pentru că întotdeauna, adevăratele capodopere și valori ale muzicii au atras atenția de la început, neavând nevoie de numele unor interpreți de răsunet, care să le impună publicului; pentru că *Timpul* își pronunță verdictele cu discreție, fiind singurul judecător autorizat, imparțial și necruțător cu non-valorile, pe care, cu discreție, le aruncă la coșul istoriei.

Ce, cât și cine va rămâne din această a doua jumătate a secolului XX, nu putem ști noi acum. Iar Chronos tace. Pe fața lui stăruie același zâmbet impasibil și greu de tălmăcit, din totdeauna. De ce? Așteaptă verdictul Euterpei; pentru că **MULȚI COCHETEAZĂ CU MUZICA, DAR SUNT PUȚINI ALEȘII EI.**

București, 21 decembrie 1989.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Boulez, Pierre
Dalhaus, Karl
Nestler, Gerhard
Schaeffer, Pierre
Xenakis, Iannis

Xenakis, Iannis
Vancea, Zeno
- Penser la musique aujourd'hui*, Gauthier, Geneva, 1964.
Schönberg und andere, Ed. Schott & Sohne, Mainz, 1968.
Der Stil in der neuen Musik, Ed. Atlantis, 1958.
La Musique Concrète, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.
La crise de la musique sérielle, În: *Musique, Architecture*, Casterman, Paris, 1971.
Musique formelles, Editions Richard-Masse, Paris, 1963.
Câteva idei despre muzica de avangardă, În: *Muzica* nr. 4, aprilie 1984, pag. 5-8.